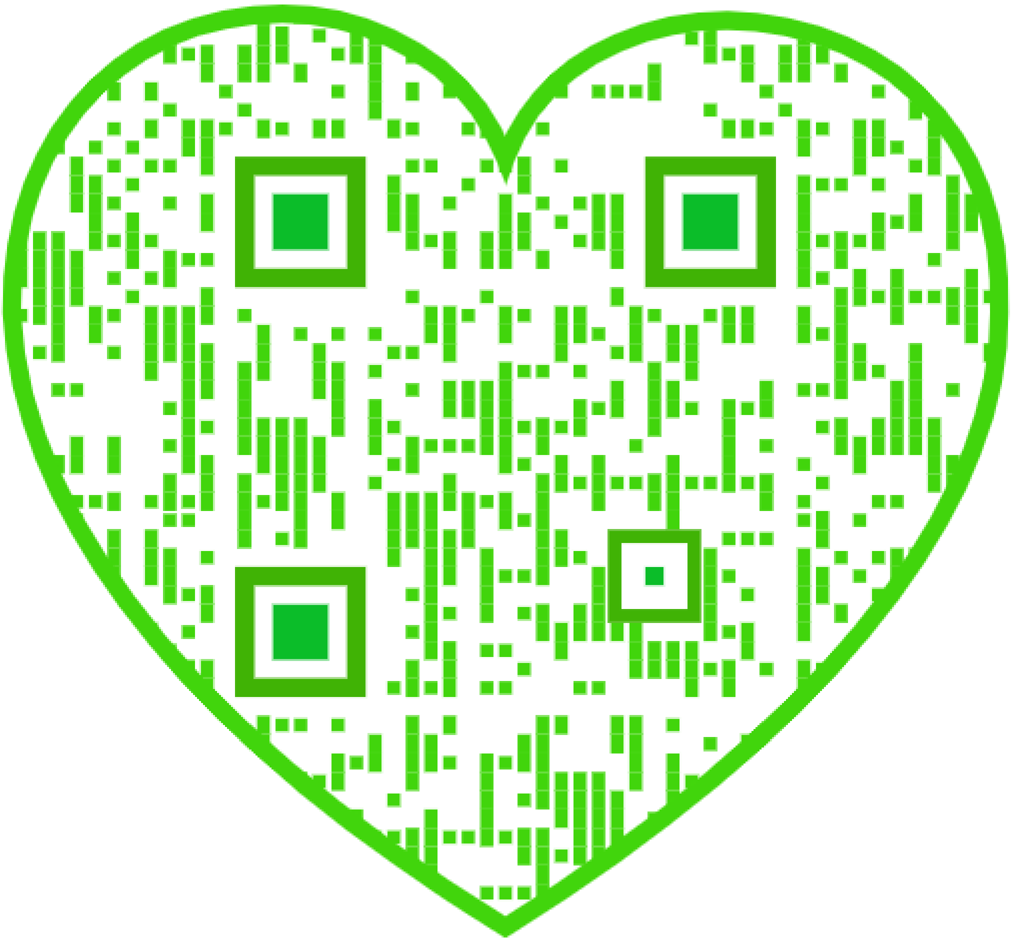
Bzzlletin. Jaargang 17

bron
Bzzlletin. Jaargang 17. BZZTôh, Den Haag 1987-1988

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198701_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 149]

Hugo Verdaasdonk
Bij het Annie M.G. Schmidt-nummer

In 1986 werd het Landelijk Platform voor Kinder- en Jeugdliteratuur opgericht. Deze stichting wil het onderwijs en het onderzoek op het gebied van de kinder- en jeugdliteratuur bevorderen en hoopt er aan bij te dragen dat de lezers van deze vorm van literatuur in aantal toenemen.

Met het initiatief tot dit Annie M.G. Schmidt-nummer wilde het bestuur van het Platform eer bewijzen aan een auteur die in de loop van vele jaren een zeer trouw en breed publiek heeft verworven. Er bestaat geen gebrek aan waardering voor het werk van Annie M.G. Schmidt. Haar gedichten, haar boeken voor kinderen, haar liedjes, haar schetsen, haar musicalteksten zijn altijd serieus genomen door liefhebbers van literatuur en door lezers en luisteraars die zich niet zoveel aan de literatuur gelegen laten liggen.

Literaire critici in kranten, maar vooral in literaire tijdschriften en aan de universiteiten, brengen voortdurend onderscheidingen aan naar soort en naar kwaliteit binnen de literaire produktie. De genres die Annie M.G. Schmidt beoefent en het grote, gedifferentieerde publiek dat zij heeft verworven lijken de ‘sorteerarbeid’ van critici overbodig te maken. Het geestige en vitale werk van Annie Schmidt verzet zich tegen studeerkamer- en boekhoudactiviteiten. Ik zou niettemin een lans willen breken voor de arbeid van de critici - en dus ook voor dit BZZLLETIN-nummer. Het valt wel mee met de boekhouderij van critici. Hun onderscheidingen wisselen, zoals iedereen kan vaststellen die een schoolboek uit 1930 en een uit 1980 raadpleegt om te zien wie tot de Tachtigers behoren en wie de belangrijkste Tachtigers gevonden worden. De verschillen zijn zeer groot. Belangrijk van de activiteiten van de critici is vooral dat hun commentaren wezenlijk bijdragen aan de overtuiging dat het werk van een auteur veelzijdig is. Wil het werk van een auteur ook latere generaties boeien, dan dient het bij de tijdgenoten de reputatie van veelzijdigheid te hebben verkregen. Deze reputatie is niet louter en alleen gebaseerd op het aantal genres dat een auteur beoefent. Critici brengen bij hun ‘sorteerarbeid’ het werk van een auteur in verband met dat van andere auteurs die soortgelijk worden geacht. Het werk van Annie Schmidt biedt deze verbindingsmogelijkheden in ruime mate - met de beoefenaars van het light verse, met de groep auteurs die via het columnisme een grote literaire reputatie hebben opgebouwd, met de groep kinder- en jeugdboekenauteurs waarin een aantal zeer grote talenten actief zijn, en ook, zoals de jubileumbundel van Van Oorschot liet zien, met een groep vrouwelijke auteurs die facetten representeren van wat wel de ‘Tirade-poëzie’ is genoemd. Binnen al deze clusters kan het werk van Annie Schmidt, op een eminente plaats, gesitueerd worden. De grote auteurs maken met hun werk aanspraak op de reputatie van veelzijdigheid; de tijdgenoten moeten hun deze reputatie ook verschaffen.

Jeanne Roos
Annie Schmidt bij Het Parool
1 februari 1946 - 1 september 1958

Annie M.G. Schmidt trad op 1 februari 1946 als chef Documentatie in dienst van Het Parool. Ze was toen 35 jaar. Zij is dus een laatbloeister, want haar gigantische talent werd pas een jaar later ondekt en moest zich nog geheel ontplooien. Het was Mia van Meurs-Van der Burg die haar naar de krant haalde. Ze kenden elkaar al van de beginjaren '30 toen Annie, in opleiding voor bibliothecaresse, in de Openbare Leeszaal in Schiedam werkte en bij de familie Van der Burg op kamers woonde. In die tijd schreef ze wel eens een gedichtje in het Bibliotheekblad en ook heeft ze bijdragen geleverd aan De Blaasbalg, een uitgave onder redactie van mr. G.L. van Heuven Goedhart (hoofdredacteur van het na-oorlogse Parool tot 1950) van de antifascistische stichting 'Weest op uw hoede'. Het blad werd, ter gelegenheid van de Provinciale Staten-verkiezing van 1939, huis aan huis verspreid. Daarin schreef zij, nu bijna een halve eeuw geleden, onder meer een kinderversje, waarvan hieronder het eerste en het laatste couplet:

Als Mussert eens won...

'Zeg, ze hebben me verboden
verder met je om te gaan,
want je bent een Jood, en Joden
hebben àl het kwaad gedaan.
(...)
Ik mag niet meer met je spelen
en je vriendje niet meer zijn,
maar ik kan het niet begrijpen,
ben ik daarvoor nog te klein?

Ook in de oorlog heeft ze nog wel eens een strijdbaar gedicht voor het illegale Parool geschreven. Toen de krant in mei 1945 'bovengronds' kwam, ontstond er behoefte aan een archief. Mia van Meurs was in die tijd belast met personeel aannemen (later werd ze redactrice) en vroeg Annie bij Het Parool een documentatie te komen opzetten. Daar moest ze eerst nog over denken, want ze had al een nieuwe baan bij de Openbare Leeszaal in Amsterdam aangenomen. Ze koos voor de krant en dat betekende voor haar afscheid nemen van de 'toen nog voornamelijk tuttige vrouwenwereld van het bibliotheekwezen. Vergeleken met de krant was het zó'n hemelsbreed verschil,' zegt ze. Vers geïmporteerd uit de Zeeuwse provincie was Het Parool een openbaring voor haar. 'Ik luisterde met open mond naar de gesprekken. Ik had zo'n peilloos ontzag voor de mensen van de redactie! Zo iemand als Simon Carmiggelt, dat was God zelf voor mij! En dat je toch een stukje kon schrijven...'

Voor die aanbeden redactie was zij dat eerste jaar een onopvallend iemand. Niet populair, niet impopulair, gewoon: juffrouw Schmidt van Documentatie. Een wat schuwe, verlegen, vage, wazige, dromerige, ja muizige, stille vrouw (met deze bijvoeglijke naamwoorden herinneren vroege Paroolfiguren zich haar). Juffrouw Schmidt, die daar ergens in een kamer links achter in de gang op de tweede etage van het Telegraafgebouw aan de N.Z. Voorburgwal in Amsterdam, bezig was een archief op te bouwen volgens het decimaal coderingssysteem, dat zij heel ingenieus wist aan te passen voor een krant. Catalogiseren en systematiseren, daar was ze erg goed in. In precies zijn, ordenen, bewaren iets minder... 'Ik ben de slordigste

mens die op aarde rondloopt,' zei ze onlangs nog in een tv-interview. Er was dus wel eens wat zoek en uitgerekend altijd als hoofdredacteur Van Heuven Goedhart iets opvroeg. Zij was doodsbang voor deze indrukwekkende man, 'omdat hij zo ontzettend autoritair en uit de hoogte kon zijn.' Dus, als ze hem om 'extra plakkrachten' voor het archief vroeg, beefde ze van angst en als hij opbelde omdat hij onmiddellijk een map uit het archief nodig had, kon ze alleen maar trillend denken: 'er is vast iets mis, ik moet iets leveren wat ik niet heb...' Dat was soms ook zo. Zoals die map van de Unesco, die met spoed moest worden gebracht, maar die ze (waarschijnlijk) per ongeluk in de prullenmand had gegooid en die zelfs niet meer boven water kwam uit de papierkelder van het gebouw waar ze, wadend door al dat papier, wanhopig er naar zocht in de hoek waar de prullenmanden waren geleegd. En die keer dat er een wit stuk (handelingen van de Tweede Kamer) werd opgevraagd, toen er een minister op bezoek was bij de hoofdredactie. Het was nergens te vinden. Annie zelf ging het zeggen, dat het weg was. Verslagen kwam ze terug op de afdeling, waar haar medewerkers met haar in zak en as ter neder zaten. En opeens... daar lág dat stuk, gewoon op een tafel! Ze holde ermee terug naar de hoofdredactie, maar de Hoge Ome was reeds weg. 'Dit vergeef ik u niet, juffrouw Schmidt,' sprak de hoofdredacteur, 'maar... voor "De spin Sebastiaan" wil ik u een zoen geven' en hij voegde de daad bij het woord. Ze kwam helemaal stralend terug op Documentatie. Maar dat was nadát zij al 'ontdekt' was...

Die ontdekking kwam in het voorjaar van 1947. Voor een feestavondje van de redactie in De IJsbreker hadden en-

kele redacteuren (o.a. Carmiggelt, Hoekstra, Wim Hora Adema) wat teksten geschreven en een kort programmaatje in elkaar gezet. Door Mia van Meurs daartoe aangezet, had ook Annie Schmidt enkele bijdragen geleverd. Liedjes, die stuk voor stuk een doorslaand succes hadden. 'We waren perplex, dat die schuwe muis van Documentatie met zulke schitterende teksten aankwam,' weet Bob Steinmetz zich te herinneren. Ik zelf deed mee bij die uitvoering, maar de eerlijkheid gebiedt me te zeggen, dat ik me van die avond helemaal niets herinner. Blijkbaar had het groepje deelnemers er zo'n lol in, dat het besloot verder te gaan. Er werden nog meer teksten geschreven, er is een naam bedacht - De Inktvis, vanwege het feit dat het allemaal journalisten betrof - en we huurden een zaaltje in Hotel Americain, waar we op vrijdagavond 30 mei 1947 een cabaretprogramma opvoerden, waarvan zeker zes teksten van Annie waren: 'Zonder jou', 'Haar vaders koetsier' (waarvoor ze zelf de muziek maakte), 'Het flatje', 'De tram', 'Wat doet het er toe' (al is de boter op de bon) en 'In mijn pyjama'. Han G. Hoekstra was conferencier, Piet Timmer zat aan de piano en tekende voor de meeste muziek. De uitvoerenden waren: Liesbeth (Montagne) Andrez, Wim Hora Adema, Letje van der Horst, Jeanne Roos, Annie Schmidt, Wim Bijmoer (ook decors), Han Hofmeyer, Otto Montagne, A.J. Noordam, Bob Steinmetz en Wim Wittkampf.

Annie M.G. Schmidt

Het was bloedheet die avond in dat zaaltje, dat gevuld was met vrienden en collega's die zich ondanks de hitte buitengewoon goed amuseerden met ons en in hun respectievelijke bladen lovend over De Inktvis schreven. Daarna werden we 'door De Bezige Bij een soortement van geadopteerd', zodat we in een enigszins andere groepering (Hofmeyer en Noordam, waren weg, J.J. van Mechelen, correspondent van de NRC in Amsterdam, was erbij gekomen om ons te regisseren), onder auspiciën van deze uitgeverij, in september van dat jaar optraden in de Kleine Zaal van het Concertgebouw. Met nog meer teksten van Annie en nog meer succes.

Het zou toch nog tot 1950 duren voor de Groene Amsterdammer naar aanleiding van ons derde (en laatste) programma Extra Editie schreef: 'Het ziet er naar uit dat Annie Schmidt bezig is een schrijfster voor het cabaret te worden van werkelijke allure' (dat vonden Wim Kan en Wim Sonneveld blijbaar ook, want bij de generale van dit programma in het Nieuwe De la Mar-theater in Amsterdam zaten ze achter in de zaal en kochten - als ik het wat onparlementair mag uitdrukken - de teksten van Annie onder onze achterste vandaan...).

Annie was natuurlijk allang niet meer 'juffrouw Schmidt' en de rollen waren in zoverre omgedraaid, dat de redactie nu grote bewondering voor háár schrijftalent had en het cabaretgroepje inmiddels dik bevriend was geworden. We bewonderden

haar niet alleen, wij hielden van haar en zij vertederde ons herhaaldelijk met haar onhandige stunteligheid, haar wazige verstrooidheid en deed ons dubbel liggen om haar idiote verhalen, vooral als haar iets onaan-

genaams was overkomen. Ze kon dan met zo'n droge humor vertellen dat de tranen van het lachen over je wangen liepen.

PAROOL

Annie M. G. Schmidt:

DE DRIE AUGURKEN

IN DE TRAMREMISE

Die zomer huurden we met een stel een huisje op Vlieland (Sal Tas en zijn vrouw, Otto en Liesbeth Montagne, Wim en Manna Bijmoer). In een ander huisje zaten redacteur economie Joop den Uyl en vrouw. Prachtige zomer, onbezorgd na-oorlogs genieten, veel lachen, 's avonds elkaar spookverhalen vertellen, bloot zwemmen (gewaagd!), wandelen. Annie die met haar suffe hoofd een mijnenveld inliep (had het bordje niet gezien) en niet terug durfde. Blijkbaar is het haar toch gelukt. En iedere dag weer hing in het kastje van de gevonden voorwerpen in de Vlielandse dorpsstraat de ceintuur van haar badjasje (lussen niet aangenaaid). Slordig, inderdaad. Die vijgenmand die ze altijd overal met zich meesleepte, waarin haar hele hebben en houwen zat! Haar dure roze vestje, haar boterhammen voor tussen de middag, haar sigaretten, haar yoghurt, boeken, noem maar op en onderin een humuslaag van broodkruimels, tabak, haarspeldjes... Uit die vijgenmand - wanneer? Jaren '50 ergens - haar zojuist van de Stadsschouwburg gehaalde honorarium voor de Nieuwjaarswens van Kloris en Roosje gestolen in lijn 2 (toen dus óók al!). Haar portemonnee lag bovenop, zo voor het grijpen. Ze is chef Documentatie geweest tot 1 september 1948 en haar personeel op de afdeling, van studenten-plakkrachten tot assistent misten haar, want ze was geliefd. Het coderingssysteem-Schmidt heeft het jaren uitgehouden, tot moderne informatica-technieken werden ingevoerd. Maar ze was natuurlijk te goed om alleen te archiveren; ze kon schrijven, dus de redactie wilde haar bijdragen. In 1947 leerde zij haar man kennen en in de winter van 1948-49 heeft ze een half jaar in Rotterdam gewerkt bij het Rotterdams Parool, maar in 1949 kwam ze weer terug in Amsterdam. Inmiddels was er wat meer papier beschikbaar en startte de krant met een rubriek Voor de Vrouw (maar niet voor haar alleen...), onder redactie van Wim Hora Adema. De eerste aflevering verscheen op 7 oktober en in de tweede aflevering ervan, donderdag 14 oktober, stond Annie's eerste ‘Impressies van een simpele ziel’, getiteld: ‘Laten we ons houden aan de Rozenkrans’.

Bijna een jaar later begon de kinderrubriek Het Parool Junior, waarin ze haar eerste kindervers schreef op 17 september 1949. ‘Ontmoeting met Tiberius’ heette het en het begon als volgt:

In de Minervalaan in Zuid
woont Nicodemus Piepkajuit
hij woont daar met zijn vrouw en dochter, zie je
Ze wonen achter het behang
al jaren lang, al jaren lang
ze wonen daar gezellig met z'n drieën.

Zaterdag 24 september, een week later was het ‘De drie mannetjes’:

Boven op 't kastje met potten en pannetjes
Zitten drie mannetjes, zitten drie mannetjes
Alledrie klein en alledrie oud
Oezel en Woezel en Houtemout (zo heten ze)

En op 3 december haar eerste Sinterklaasvers voor de kinderen:

Je weet toch wat er vorig jaar gebeurd is, allemaal?
Met Schimmel, kom, dat weet je toch van Schimmel, dat verhaal?

Nu ja, en zo is het dan wekelijks doorgegaan, iedere week een kindervers, iedere week iets voor Voor de Vrouw. Jaar in jaar uit en zo heeft ze boekenplanken volgeschreven, in die vruchtbare Parooljaren.

Ze werkte vrijwel nooit thuis, nog minder op de krant. Ze werkte in Polen. Café Polen wel te verstaan, in de Kalverstraat; als je haar wilde spreken en niet kon vinden, tien tegen een dat ze daar, in een box, met koffie en sigaretten zat te creëren.

Ze is in een vast dienstverband en in het pensioenfonds van Het Parool gebleven tot 1 september 1958. Inmiddels woonde ze allang in Berkel en Rodenrijs met man en kind. Ze bleef free lance meewerken, maar inmiddels was ze een

echte Schrijfster geworden. Niet alleen van kinderversjes en spitse stukjes voor de vrouwenrubriek, ze had er *De familie Doorsnee* al opzitten en vele teksten voor de beroepscabaretiers, er waren al kinderboeken van haar verschenen. En dan te bedenken dat de musicals nog moesten komen, alsmede haar succesvolle tv-series en toneelstukken!

Wij van Het Parool die haar vanaf het allereerste begin hebben meegemaakt, zijn haar altijd blijven volgen. Sommigen van ons zijn door al die jaren met haar bevriend gebleven. ‘De echte koningin van Nederland’ werd ze dit jaar in de Nacht van de poëzie genoemd waar ze, voor een zaal vol jongere mensen die opgevoed zijn met haar *Fluitketeltje* en *Jip en Janneke*, uit eigen werk voorlas. Beroemd, een nationaal begrip (was ze Engelstalig geweest, ze was wereldberoemd geworden, daar ben ik van overtuigd), het heeft haar wel veranderd. Niet meer zo schuw, zo verlegen en in het geheel niet meer muizig, maar, zoals een vriendin - die vroeger op Documentatie haar assistent was en haar later ook opvolgde als chef - zei: ‘eigenlijk is ze toch altijd dezelfde gebleven, die ze was.’

Annie M.G. Schmidt

Simon Carmiggelt
Annie

Annie M.G. Schmidt, september 1987, foto: Gerrit Serné

In de P.C. Hooftstraat kwam ik Annie M.G. Schmidt tegen. Op strenge en beschuldigende toon zei ze tegen me: ‘Jij doet niks meer, hè?’

Ik antwoordde: ‘Toch wel, Annie. Ik doe in stilte erg veel goed. En het geeft een diepe voldoening, die dankbaarheid te zien in die ogen. En die haat.’

En toen moest ze toch weer lachen.

Thuisgekomen dacht ik over haar zinnetje ‘Jij doet niks meer, hè?’ nog wat na. Ik was uitgenodigd de tentoonstelling die het Theater Museum aan Annie en haar werk gaat wijden met enige welgekozen woorden te openen, omdat wij zoveel gezamenlijke herinneringen hebben. Aangemoedigd door onze ontmoeting besloot ik meteen aan het opschrijven van mijn speech te beginnen. Toen ik een map met papieren van vroeger opende, sloeg de ironie van het toeval krachtig toe. Want ik vond het antwoord dat Annie mij, vele jaren geleden, schreef op een briefje waarin ik haar had gevraagd of ze een mij en haar bekende actrice

die, wat haar werk betrof, een beetje in de versukkeling was geraakt misschien in haar televisie- of theaterwerk kon betrekken.

'Dat heb ik al geprobeerd,' schreef Annie, 'maar het lukte nooit. Vooral het theatervak is hard. Je kunt iemand enkel in een job betrekken als je zelf heilig in hem gelooft. En zodra je het doet om te helpen sluipt er ergens een valse noot binnen en alles gaat mis. Ik geloof niet meer in helpen. Het helpt namelijk niet. Wanneer er straks voor mij niets meer te doen is omdat eindelijk iedereen zich terecht walgend heeft afgewend, dan zou ik toch ook niet willen dat jij ergens liep te smeken: "Hebbie niks voor Annie te doen, ze haakt tegenwoordig zo prachtig." Het resultaat is dat ik dan nog een keer een versje mag schrijven in het blad van de dierenbescherming van mevrouw Nieuwenhuyzen. Maar de volgende keer mag ik enkel een sprei haken voor meneer Nieuwenhuyzen. Of voor z'n paard.'

Maar de riante tentoonstelling over Annie en haar werk bewees, tien jaar na het briefje, zonneklaar dat iedereen zich nog steeds niet walgend van haar had afgewend. En dat het paard van de heer Nieuwenhuyzen nog steeds geen sprei van haar wil, maar liever een versje. Omdat het paard misschien wel gelezen heeft wat een dichter die ik erg hoog aansla noemde 'de twee meest laconieke regels in de Nederlandse letterkunde'. Deze:

> De hele kamer was versperd,
> want op de sofa zat een hert.

Dichters zijn goede lezers van gedichten. Dat gold al toen Annie veertien jaar was en Willem Kloos in een brief over haar eerste versjes schreef dat ze getuigden van 'een waarachtigen aanleg' en van het onmiskenbare feit dat er 'diep in haar, zoals men dat noemt, iets zingt'.

De brief, geschreven op het postpapier van de zo heilige *Nieuwe Gids*, staat afgebeeld in het boekje *Kijk, Annie Schmidt*, vlak naast het schoolrapport van de hbs waarop Annie een 7 voor staathuishoudkunde kreeg maar voor Nederlands een 2. Ik had tenminste nog een 3. Maar waarschijnlijk hoorde haar leraar Nederlands toen tot de nu bijna uitgestorven schoolmeesters die, zoals Kees Fens het schreef, 'er nog steeds niet in geslaagd zijn Annie Schmidt een hoge literaire onderscheiding te geven. Ze hebben waarschijnlijk nooit *Minoes* gelezen. En ze weten in ieder geval dat iets dat helder is en eenvoudig lijkt niet hoog kan zijn.'

Die eerste versjes heeft Annie overigens niet zelf naar Willem Kloos gestuurd. Dat was niks voor haar. Haar moeder deed het. Die staat ook in het fotoboekje afgebeeld, naast haar vader, de dominee. Ik heb haar moeder pas veel later ontmoet. Het was kort na de oorlog. De eerste Boekenmarkt in De Bijenkorf werd gehouden. Annie en ik deelden samen een kraampje waarop onze nog niet zo talrijke werkjes lagen uitgestald. Toen we er 's ochtends arriveerden, zagen we dat het kraampje rijkelijk was versierd met grijnzende clownskoppen omrankt met telkens weer hetzelfde woord: Humor, Humor, Humor. Er bleek erg veel volk op de been te zijn. Toen we achter het kraampje gingen staan, begonnen al die mensen zo op te dringen dat we vreesden dat onze hele Humor-Humor-Humortent in elkaar gedrukt zou worden met de twee humoristen erbij. We stonden daar dan ook wat bekommerd. En opeens rees in de menigte, vlak voor ons, een klein, stevig vrouwtje op. De moeder van Annie. En ze riep met een gebaar naar de kraamversiering tegen ons: 'Wat staan jullie daar nou zuinig te kijken. Jullie hebben geen gevoel voor humor.'

Dat was ze ten voeten uit. Een krachtig, zeer ironisch en zeer strijdbaar vrouwtje. Van haar moeder heeft Annie, geloof ik, als schrijfster veel geërfd. Die rebelsheid, die spot, die ironie. Als domineesvrouw ontving ze, elke woensdagmiddag, thuis een groot aantal vrouwen uit de gemeente van haar man en met die vrouwen praatte

ze dan over haar opvattingen. ‘En,’ zei Annie, ‘mijn vader was, geloof ik, een goeie dominee, maar hij kon op zondagochtend toch nooit op tegen die woensdagmiddag van mijn moeder.’

Later, toen Annie en ik door het hele land causerietjes hielden, die zo'n beetje aanleunden tegen het cabaret, omdat een ernstige lezing over humor neerkomt op een volstrekt humorloze daad, zei Annie in haar elke avond eendere tekst: ‘Mijn moeder zei vroeger: ‘Kind, trouw nooit met een dominee. Die is altijd thuis.’

Dan lachte de zaal. Een vrouw die in die zaal gezeten had schreef haar een brief waarin stond: ‘trouw nooit met een metselaar. Altijd kalk in je bed.’

Annie nam deze reactie in haar causerietje op en ook daarom lachte de zaal hartelijk. Bijna altijd. Maar op een avond stonden we, ergens in Nederland, voor een publiek dat niet lachen kon of niet lachen wilde. Als ons dat een enkele keer overkwam, gaf Annie zo'n avond meteen op. Ze vertelde haar tekst nog wel, maar ze was er niet meer echt met haar hoofd bij. Terwijl ik achter de coulissen op mijn beurt stond te wachten, hoorde ik haar tot mijn grote onsteltenis zeggen: ‘Mijn moeder zei vroeger: ‘Kind, trouw nooit met een dominee. Altijd kalk in je bed.’

En voor het eerst die avond bulderde de zaal van het lachen. Annie zei in de pauze tegen me: ‘Begrijp jij nou waarom ze lachten? Wat zouden ze zich daarbij nou hebben voorgesteld?’

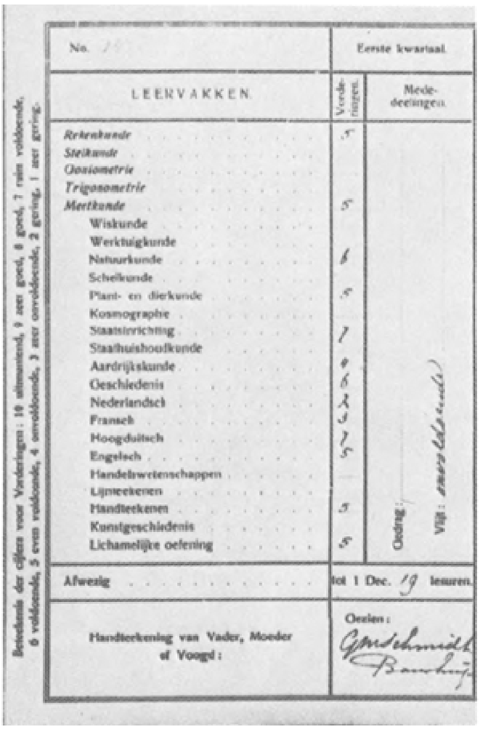
Ik moest het antwoord schuldig blijven. Het is een raadsel waarom zalen lachen. En waarom ineens niet.

Ik geloof dat Annie dit raadsel in de loop der jaren heeft opgelost. In haar radio- en televisieprogramma's. In haar cabaretscènes. In haar musicals. In haar liedjes. En in haar kinderversjes, die drie generaties jongens en meisjes moeiteloos hebben veroverd. Als ik ze aan mijn jongste kleinkinderen voorlees, plaatsen ze mij, als iemand die ook schrijft, voor een ander raadsel. Hoe is het mogelijk dat in die talloze versjes die zo helder en eenvoudig geschreven zijn nooit een fletse regel voorkomt, waarbij je denkt: ‘Nou ja, die staat er alleen maar omdat het rijmen moet.’

Nee, de rijmdwang deert haar niet, maar is voor haar een amusant spel. Een uitdaging die haar inspireert tot vond-

sten die altijd door hun oorspronkelijkheid zegevieren over de eisen van de vorm. Met haar onuitputtelijk gevoel voor het absurde dicht ze:

> Ziedaar mevrouw van Mandele
> Ze heeft in haar boudoir
> Een stoeltje dat kan wandelen
> Dat dribbelt achter haar.



No.	Eerste kwartaal	
LEERVAKKEN	Vorderingen	Mededeelingen
Rekenkunde	5	
Stelkunde		
Goniometrie		
Trigonometrie		
Meetkunde	5	
Wiskunde		
Werktuigkunde		
Natuurkunde	6	
Scheikunde		
Plant- en dierkunde	5	
Kosmographie		
Staatsinrichting	7	
Staathuishoudkunde		
Aardrijkskunde	4	
Geschiedenis	6	
Nederlandsch	2	
Fransch	3	
Hoogduitsch	7	
Engelsch	5	
Handelswetenschappen		
Lijnteekenen		
Handteekenen	5	
Kunstgeschiedenis		
Lichamelijke oefening	5	Gedrag: Vlijt: [illegible]
Afwezig	tot 1 Dec. 19 leuren.	
Handteekening van Vader, Moeder of Voogd:	Gezien: [illegible]	

Het rapport met een 2 voor Nederlands

En over huwelijkskandidaten in 'De prinses en het egeltje' schrijft ze:

> De eerste was een graaf de tweede was een brigadier
> de derde was een fabrikant van boterhampapier.

Een goede lezer, dus een dichter, noemde haar poëzie eens 'de magie der vanzelfsprekendheid'.

Terwijl ik dit allemaal opschrijf, overvalt mij opeens de vrees dat Annie zich bij het vernemen van mijn woorden zal voelen als iemand die wordt gehuldigd. En daar houdt ze niet van. Toen ze eens, ik meen in Den Haag, zo pompeus werd gehuldigd door een leger van bewonderaars dat het mij niet lukte tot haar door te dringen, belde ik haar de volgende ochtend op. Ze zei: 'Ik voel me zo bevuild.'

Ze meende het. En ik begreep het. Schrijven is een bezigheid die gepaard gaat met permanente twijfel. Als je wordt bedolven onder al te hoog gestemde lof, neemt die twijfel alleen maar toe. Annie kan er niet tegen. Haar blik krijgt dan iets binnenwaarts en op haar gezicht komt een uitdrukking van lichte ontsteltenis. Bovendien maakt daverende hulde haar uitzonderlijk vaag. Toen ze in 1959 voor *Pension Hommeles* de televisieprijs van het Prins Bernhard Fonds kreeg, heb ik haar in haar dankwoord in volle ernst en in volle vaagheid tot tweemaal toe horen gewagen van de Sint Bernhard Prijs, een slip van haar tong die ik wel begreep, want die hond met dat cognacvaatje heeft iets goedgeefs.

Aan succes heeft het Annie nooit ontbroken. Maar haar gevoel voor betrekkelijkheid en haar harde zelfkritiek werden er niet door aangetast. In 1968, toen haar toneelstuk *En ik dan?* volle zalen trok, schreef ze me: ‘Wat ik altijd het liefste wou was een blijspel schrijven. Een well made play. Zoals je weet is dat erg moeilijk. Het is een bouwwerk, je zit maar te schuiven en je moet toch zorgen dat het geestig blijft en dat niemand merkt hoe hard je geschoven hebt. Nou, dat is dan gelukt en Mary Dresselhuys speelt het en de pers schreef er heel goed over en het heeft veel succes. Het jammere is alleen: 't is uit de tijd. Het had niet meer gehoefd. 't Is net als met kleren: nou ik eindelijk geld heb om een dure jurk te kopen, kan ik er niet meer in. Een well made play is out. En een comedie gestoeld op de traditie van Coward en Roussin is out. Weliswaar komt het publiek in grote massa's aanzetten, maar weet je... het publiek is ook out. Ik schrijf dus nu maar weer kinderverhalen. Die mogen nog altijd ouderwets lief zijn. Maar hoe lang nog? Tot op dit ogenblik wordt over de hele wereld de kinderliteratuur nog bewaakt door An Rutgers van der Loeff-Basenau - Goeman Borghesius, die zorgt dat het ethische waas de werkelijkheid omfloerst. Maar straks komt ook in die sector de grote Debunker. Doornroosje zal worden verkracht door de Gelaarsde Kat en iemand als ik zal me slecht kunnen handhaven als ik schrijf: “Ga je mee,” zei Jip, “moeders tieten afsnijden?”

“Hè ja,” zei Janneke.’

Tot zover de brief uit 1968.

Maar nu, vele jaren later, weten we dat haar formidabel talent alle modieuze stormpjes heeft doorstaan.

Ze heeft gezegevierd door zichzelf te blijven en dóór te werken, ook in de traditie van Coward, die zei: ‘Work is always more fun than fun.’

De mate waarin ze zegevierde werd duidelijk toen ze onlangs bezoek kreeg van de befaamde toneelvernieuwer Gerardjan Rijnders die haar vroeg voor zijn gezelschap een stuk te schrijven.

Het well made play is misschien toch niet out.

Joke Linders-Nouwens
Ik ben een God in mijn gedachten, maar niet zo heel veel in de maatschappij
In gesprek met Annie M.G. Schmidt

Anna Maria Geertruida Schmidt werd op 20 mei 1911 in Kapelle op Zuid-Beveland geboren in een domineesgezin. Zij had een acht jaar oudere broer en ontwikkelde al vroeg een meer dan gewone belangstelling voor verhalen. Zij schreef poëzie voor kinderen en volwassenen, liedjes voor cabaret en musicals, toneelstukken, cursiefjes, kinderverhalen en hoorspelen en is na bijna vijftig jaar publiceren enigszins interview-moe. ‘Steeds maar hetzelfde vertellen aan mensen die nergens van weten. Niet dat ik zoveel weet hoor, maar een interviewer moet wel zijn huiswerk gemaakt hebben, vind ik.’

Door een ernstige oogafwijking is zij praktisch blind; schrijven is daardoor erg moeilijk geworden. Maar humor en dadendrang zijn niet aangetast. We praten over de behoefte aan verhalen, leeshonger, schrijf- en werkdrift: ‘Ik denk dat je voor een verklaring van die leeshonger nog verder terug moet, naar de ontwikkeling van de fantasie, naar de behoefte aan vertelsels en verhalen. Vertellen, horen wat er is gebeurd, is van wezenlijk belang geweest voor mij. Ik herinner me heel goed dat ik altijd riep: “haaltje tellen, haaltje tellen.” Ze moesten mij een verhaaltje vertellen. Later zeiden ooms en tantes tegen me:’ dat kind riep al toen ze één jaar was ‘haaltje tellen.’ Dus die behoefte aan verhalen is altijd sterk aanwezig geweest. Daarom is het zo heerlijk dat ik nog regelmatig word voorgelezen, al is luisteren naar niet hetzelfde als lezen, letters decoderen tot beelden en voorstellingen.’

‘Mijn moeder was een geboren verhalen-vertelster. Die moet dat al gedaan hebben toen ik in de wieg lag en later ook. Maar daar heb je niet genoeg aan. Zodra je leert lezen, wil je meer. Ik herinner me nog de opwinding van zelf Ot en Sien lezen. Dat moet ik thuis geleerd hebben, want toen ik op school kwam, kon ik het al een beetje. Ik herinner me de fascinerende lessen van juffrouw De Vos. Die had bijvoorbeeld plaatjes van een s-vormige worst in de pan, die zei “sssss”. En als die worst een poosje gebraden had, werd hij in drie stukken gesneden en klonk het als “zzzzz”, omdat het kolenfornuis lager gezet was. Zulke dingen vergeet je nooit meer. Het had iets met eten en lekker te maken. Ze wist letters en tekens te combineren met klanken en beelden. Dat moet invloed gehad hebben op mijn taalontwikkeling.’

‘Op de lagere school was ik altijd bezig met schrijven. Ik was goed in opstellen, maakte versjes en werd alom geprezen door de meesters en de juffrouwen. Maar dat enthousiasme is volstrekt vernield toen ik op de middelbare school kwam, de HBS in Goes. Creativiteit en taalgevoeligheid werden daar onmiddellijk de kop ingedrukt. Ik kreeg een twee voor Nederlands, mijn opstellen werden weggegooid of stonden vol rode krassen. Rijmen of versjes maken was er al helemaal niet bij, laat staan liefde voor literatuur of stimuleren tot lezen. En dat gold voor alle talen. Ik kan niet anders zeggen dan dat ik een gruwelijke middelbare school heb gehad. Ik haat die mensen ook. Aftandse leraren die ze maar in de provincie hadden gezet omdat ze in de stad niet konden functioneren.

De ouders van Annie Schmidt, dominee Schmidt en zijn vrouw

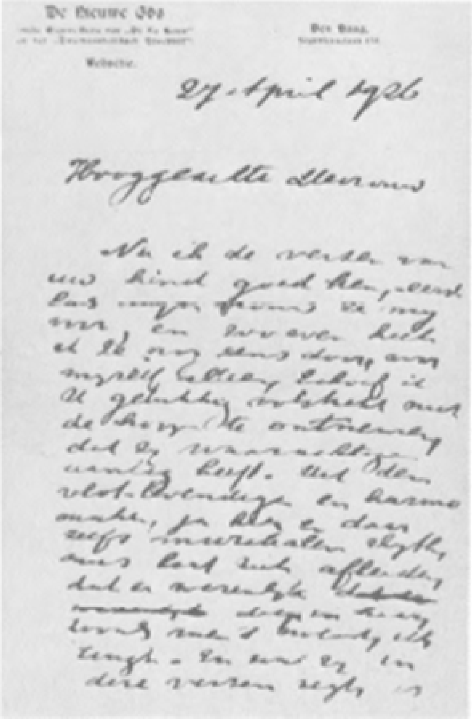
Ik heb nooit zo'n stel zakken bij elkaar gezien. Ik kan nog kwaad worden als ik er aan denk. Een Franse leraar die je niets meegaf, een Engelse leraar die nooit iets vertelde over de Engelse literatuur of een Nederlandse leraar die je maar volstopte met stijloefeningen en vervelende lesjes. Ik weet niet of er nog steeds zulke leraren bestaan. Ik vrees dat het een niet uit te roeien slag mensen is.'

Een bevredigende verklaring voor dat verschijnsel is over een afstand van zestig jaar niet zo makkelijk meer te vinden. 'Het gold zeker niet alleen voor mij. Die mensen hadden gewoon de pest aan hun leraarsbestaan, aan de school en aan de leerlingen en omgekeerd was dat ook zo. En dus probeerden we hen zoveel mogelijk te treiteren. We waren heus geen lieverdjes.'

Aan Jeanne Roos vertelde Annie M.G. Schmidt in 1981 dat ze zich getroost had met de zogenaamde 'rode' boekjes van 10 cents. Wereldliteratuur met *Robinson Crusoë*, *Gullivers reizen*, *Griekse sagen*, de *Odyssee* en de *Ilias*, Shakespeare...

'Er was in die tijd nog geen Openbare Bibliotheek, maar er waren wel boeken thuis, want mijn moeder las veel. Mijn vader had voornamelijk zware domineeskost. Twee keer in de week kwam er een leesportefeuille. Eentje met De Prins erin en Het leven en Op de hoogte en die andere

kwam uit het buitenland. Daar zaten ook cartoons tussen en Punch en altijd één complete roman. We hadden niet veel geld om boeken te kopen, maar moeder leende van vrienden. Ze was net zo hongerig als ik. Zij had ook in de gaten dat ik leuke versjes schreef en daarom heeft ze nog eens advies ingewonnen bij Willem Kloos. Niet uit kritiek jegens de school. Dat bestond niet in die tijd. Slechte cijfers? Dan moest je meer je best doen, je huiswerk beter voorbereiden. Eerlijk gezegd vond ik het nogal genant dat ze die brief geschreven had. Ze liep me altijd zo op te hemelen: "kind je bent zo goed, je wordt nog eens een groot schrijfster!" Ze heeft zelfs eens een helderziende geraadpleegd, ene mevrouw Akkeringa, en die heeft "gezien" dat ik ging schrijven en daarmee bekend zou worden, overigens zonder dat ze mij ooit ontmoet had. Ik vond het natuurlijk onzin, maar later bleek het toch aardig te kloppen.'


27 April 1926

Hooggeachte Mevrouw

Wat betekende de reactie van Kloos voor u?

Kloos schreef: 'er zingt iets in haar' en dat vond ik natuurlijk wel stimulerend. Later raakte ik helemaal in de ban van Forum: Marsman en Slauerhoff, Ter Braak, Du Perron, Greshoff. Alle gedichten van Marsman heb ik gelezen. Ik wilde net zo dichten als hij, maar dat kon ik niet. Het werden allemaal namaak-Marsmannen waarover smakelijk gelachen werd door mensen die iets van literatuur afwisten, zodat ik definitief wist dat ik dat absoluut nooit zou kunnen.

Daar liggen wellicht de wortels voor de gevoelens van minderwaardigheid waar Annie M.G. Schmidt haar hele leven al meer rondgelopen heeft en die ook te herkennen zijn in het vers waarmee ze in 1938 in Opwaartsche wegen debuteerde: 'Ik ben een God in mijn gedachten, maar niet zo heel veel in de maatschappij.'

'Dat was natuurlijk een verwijzing naar Kloos maar ook naar een diep verlangen in me. Ik heb altijd gehoopt/gedroomd dat ik zou kunnen schrijven, en tegelijkertijd was ik bang dat ik niet goed genoeg was. En nog altijd. Als vandaag de dag iemand zou schrijven: "Annie M.G. Schmidt is een over het paard getilde rijmelaarster", dan zou ik zeggen: "zie je wel, dat heb ik altijd geweten". De verklaring daarvoor moet ergens in mijn jeugd zitten. Misschien dat mijn moeder altijd te hoge verwachtingen

van me gehad heeft, teveel achter me aan gezeten heeft, terwijl de buitenwereld me afwees. Dan geloof je niet wat je moeder zegt en gooi je het op apeliefde. Dat hebben alle moeders toch.'

Haar creativiteit is ook op geen enkele manier gevoed door het provinciaalse Zeeuwse domineesklimaat. 'Goes was duf, het dorp waar ik woonde was duf en verschrikkelijk christelijk. De school was het einde van dufheid, het leek wel turf. Het was allemaal even saai en schijnheilig. Mijn ouders pasten niet in dat klimaat. Het waren intellectuelen uit de stad. Fanatieke lezers ook. Mijn moeder heeft zich in zekere zin via haar lectuur vrijgevochten. Mijn vader was een wetenschapper, een filosoof. Hij heeft zijn hele leven getwijfeld aan de leer die hij verkondigde. Mijn eigen moeilijkheden, mijn isolement had alles te maken met de veranderingen die zich bij mijn ouders voltrokken. Hun twijfel is op mij overgeslagen. Na de oorlog ben ik een tijd in psychotherapie geweest en is veel duidelijk geworden. Ik verzon er de meest vreemde dingen om maar greep te krijgen op de onzekerheden uit mijn jeugd. Neem bijvoorbeeld de schijnheiligheid van de seksuele moraal uit die tijd. Er kwamen dominees bij ons op bezoek die me in mijn billen wilden knijpen en daarna hun mond vol hadden over Christus. Met de zoontjes van de dokter speelden we spelletjes in een broeierig klimaat dat zeer verwarrend was en waar nooit over gesproken werd. Logisch dat ik vluchtte in de romantiek van erotische boekjes over Sheiks enzo.'

Dergelijke verhalen werpen een licht op omstandigheden die niet gunstig hebben gewerkt op het ontwikkelen van zelfvertrouwen. Maar is het creatieve proces niet inherent aan onzekerheid? Of is het in dit geval toch een persoonlijkheidskwestie?

Schrijven is zoeken, de juiste toon zoeken en dat heb ik

altijd gedaan sinds ik echt serieus bezig ben. Dat begint op het moment dat ik voor Het Parool ging schrijven. Tot die tijd waren het maar Sinterklaasrijmen, gewoon een beetje proberen wat je kan. Pas toen ik het schrijven als een vak ging beschouwen, als iets wat ik voortaan wou gaan doen, werd ik serieus. Dat was na de oorlog.

Maar uw debuut dateert van 1938?
Ook daar zit mijn moeder achter. Die vond dat ik mijn gedichten moest opsturen ‘omdat ze mooi waren’. De hoofdredacteur, Roel Houwink, reageerde heel positief: ik moest nog maar eens wat sturen, maar mijn tweede vers werd afgewezen en toen was de animo meteen minder. Ook dat was voedsel voor mijn minderwaardigheidsgevoel. Mijn droom was verstoord. Ik kon het toch niet zo mooi als Marsman of Slauerhoff. Dus waarom zou ik dan doorzetten? Het merkwaardige is dat ik toen niet op het idee ben gekomen dat er ook zoiets als ‘light verse’ bestond. In Nederland hadden we een Piet Paaltjens en de Schoolmeester en in het buitenland Tucholsky en Heine, al werd er toen ik als negentienjarige in Duitsland was, al heel denigrerend gedaan over die ‘smerige jood’. Alweer zo'n dubbele situatie die niet bevorderlijk was voor mijn zelfvertrouwen. Maar ik had kunnen weten dat er een lichtvoetiger soort lyriek bestaat waarop ik door had kunnen gaan.

In hoeverre heeft de behoefte aan lezen, aan verhalen en misschien ook de drang tot schrijven te maken met prikkeling van de fantasie?
Er was vroeger een slogan in de bibliotheek: als je leest, leef je duizend levens. Dan kan je uit je eigen werkelijkheid stappen in een andere wereld, zodat je niet je eigen vervelende leven hoeft te leiden. Dat je eruit kan, uit die zogenaamde realiteit. Ik ben altijd het meest geboeid geweest door sprookjes, ook sprookjes voor grote mensen zoals *Watership Down* of *The Hobbit.* Realistische romans wil ik alleen maar lezen als ze een waas van poëzie hebben, als ze de idee boven de werkelijkheid zetten. Maarten 't Hart kan ik lezen en liefhebben zoals Wolkers, omdat ze aan de banaalste realiteit een enorme glans geven. Dat is voor mij literatuur. En dat heeft niets te maken met vluchten voor die werkelijkheid, maar met de manier waarop mijn fantasie werkt. In een liedje heb ik ooit geschreven ‘achter elke muur is een andere muur’. Dat is de grote mensen wereld. Terwijl in de kinderwereld achter elke muur een eenhoorn is of een bietebauw. Die kinderwereld heb ik kunnen vasthouden. Op die manier wil ik leven, lezen en schrijven. Het geeft iets van hoop, verwachting, avontuur, verwachting vooral.

Neem nou *Minoes*, dat is toch zuiver het resultaat van het toelaten van je fantasie. Toen ik nog in Berkel en Rodenrijs woonde, hadden we een grote tuin met een poes die dikwijls onder de seringeboom liep en dan druppeltjes op zijn staart kreeg. Dat kon ik zo navoelen: heerlijk om een poes te zijn. Fascinerend idee. Als je er dan over gaat schrijven, komt er vanzelf een plot. De ideeën voor je werk komen vanzelf als je ze maar toelaat. Schrijven is het blootleggen van de innerlijke waarheid en dat heeft niets met de werkelijkheid te maken.

Na haar mislukte middelbare schooltijd was er eerst sprake van een notariaatsstudie in Den Haag, een cursus steno en typen bij Schoevers, een paar jaar au-pair in Duitsland, eerst bij adellijke dames in Hannover (de dames Groen uit *Het schaap Veronica*), daarna bij een socialistische familie met allerlei radicale, anarchistische ideeën. Maar uiteindelijk kwam zij terecht in de bibliotheekwereld. ‘Vooral aan de tijd bij juffrouw Boerlage in de Wijde Steeg heb ik goede herinneringen. Dat was een jeugdbibliotheek en daar kon eigenlijk veel meer dan in Vlissingen. Het was

enig werk, heerlijk, een brug zijn tussen kinderen en boeken. Kunnen zeggen: “kijk hier eens naar, neem dit eens mee, luister eens”, weten wat een kind wil, voorlezen, uitleggen waar een boek over gaat. Al die weetgierige kinderen en een hele bibliotheek vol boeken. Ik kan het nog missen en heus niet omdat ik zo'n kindervriendin ben, maar om een brug te zijn tussen kinderen en boeken.’

Na haar opleidingstijd kwam Annie M.G. Scmidt toen in Vlissingen terecht, waar zij in de oorlog directrice was van de leeszaal. Over die oorlog praat ze niet graag, al is het wel de verbindingslijn naar de Parool-tijd. ‘Ik had een versje geschreven in het illegale Parool en toen die na de oorlog bovengronds ging, hadden ze iemand nodig voor de documentatie. Zo ben ik er ingerold. Bij het verzet ben ik op een tamelijk ongelukkige manier actief geweest. Via Zeeland liep een vluchtweg en daar kon je bij helpen door persoonsbewijzen te jatten uit tassen e.d. Dat heb ik samen met een assistente gedaan. Die persoonsbewijzen werden dan doorgegeven aan een contactpersoon die ze bij joden bezorgde. Later bleek die vluchtweg allang verraden.’

Bij Het Parool kwam vrij snel, via het cabaret De Inktvis, haar talent bovendrijven. Wim Hora Adema is thuis eens komen kijken naar allerlei kinderversjes. Zij vond dat die zo geplaatst konden worden. ‘Zo is mijn schrijfcarrière eigenlijk begonnen. Vrij spoedig daarna wou ze ook verhaaltjes hebben voor de kinderpagina. Dat werden Jip en Janneke-verhalen. Die zijn in buitengewoon journalistieke omstandigheden tot stand gekomen: op de redactiekamer te midden van telefoons, schrijfmachines en schreeuwende mensen, maar ik schreef ze soms binnen een half uur.’

‘Natuurlijk zullen mijn eigen herinneringen aan Ot en Sien daarbij een rol gespeeld hebben, maar dat was zeker niet bewust. Het moesten voorleesverhaaltjes zijn voor kleuters en uit mijn leeszaaltijd weet ik nog dat kleuters het allerliefste horen over wat ze zelf kunnen meemaken. De gewone dagelijkse dingen als boodschappen doen, aan de hand van moeder ergens naar toe gaan. Ik heb toen twee buurkinderen bedacht en gewoon verteld wat ze zoal konden beleven. Kinderen blijken die verhaaltjes nog steeds te waarderen, ondanks het feit dat er veel veranderd is. Ze vinden er nog steeds herkenning in, geruststelling, grap-

jes, avonturen en veiligheid. Die verhaaltjes moesten ook een beetje spannend zijn. Er moet in alles wat je schrijft actie zijn. Dat geldt ook voor liedjes. Het mag nooit stilstaan, dat is vervelend. En als het enigszins kan moeten er ook leuke aspecten voor grote mensen in zitten. Ik moest het vooral zelf leuk vinden. Bij *Het schaap Veronica* is dat zelfs een beetje doorgeslagen. Daarin vind je een volwassen kijk op de burgerlijkheid met grappen die kinderen helemaal niet zo goed begrijpen. Omdat ze op de kinderpagina stonden, werden ze wel gelezen, maar als boekjes zijn de verzen van *Het schaap Veronica* nooit goed verkocht.'

Annie M.G. Schmidt, september 1987, foto: Gerrit Serné

Voor pubers heeft u nooit geschreven...

Dat kan ik niet. Dat heb ik niet in me. Ik heb er geen handvat voor. Misschien wel omdat ik die periode het liefst uit mijn leven zou wegschrappen. Ik schrijf het liefste voor kinderen omdat ik me dan zelf een kind voel. Ik kan me zonder veel moeite in een kind verplaatsen. Het kind in me is makkelijker, ongecompliceerd en eerlijk. Eerlijk in de zin van waar. Schrijven is eigenlijk het weergeven van de binnenkant, van een gevoel, zonder dat je je bewust bent van bedoelingen. Van het meeste wat ik geschreven heb, besefte ik pas achteraf wat eraan ten grondslag heeft gelegen.

Pluk bijvoorbeeld begon gewoon met een jongetje. Wat is er nou bijzonder aan een jongetje? Misschien moet dat jongetje een kraanwagen hebben, ja dat is leuk en zo begint het dan. Dat jongetje heeft verder helemaal niks, geen vader en geen moeder, maar hij moet toch ergens wonen. In een huis? Nee, niet in zo'n gewoon saai huis, ergens in een heel groot flatgebouw op een bijzondere plaats.'

Terwijl Annie M.G. Schmidt vertelt hoe haar schrijversgeest werkt, krijgt ze helemaal de houding van een verteller met de daarbij behorende vertellerstoon, waaruit blijkt dat alles mogelijk is en waardoor ook meteen een zekere spanning ontstaat: hoe loopt het in godsnaam af met dat jongetje.

'Bij het schrijven laat ik mijn fantasie de vrije loop. Later komt dan het schaven om het allemaal kloppend te maken. Achteraf besefte ik dat ik in *Pluk* een kind gecreëerd heb zoals ik zelf had willen zijn. Een kind zonder ouders, zonder bemoeizucht, zonder school, zonder grote mensen maatschappij. Een vrij kind, vrij!

Zoals ik me ook pas achteraf gerealiseerd heb dat in *Otje* wordt opgekomen voor de onderdrukten. Voor de buitenlanders die hier zonder papieren zitten. Voor de

zwakkeren in de maatschappij. Dat opkomen voor de machteloze komt trouwens steeds terug in mijn werk, dat zit kennelijk in me. Alhoewel ik mijn hele leven een afschuw gehad heb voor partijen of bewegingen. Ik wil nergens bijhoren. Ook dat heeft misschien wel te maken met de liberalisatie van mijn ouders. Zij mochten er niet aan toegeven omdat ze nu eenmaal de dominee en zijn vrouw waren. Ze konden zich naar buiten toe niet zo vrij ontplooien als ze wel gewild hadden. Ze zaten in een patroon en dat was voor mij toch een zeer verwarrende toestand. En uit die verwarring is twijfel ontstaan die nooit meer is overgegaan. Daardoor heb ik altijd een ambiguë houding gehad tegen alles en iedereen, tegenover politiek, religie, de maatschappij. Ik ben net een kameleon. Ik vind dat iedereen gelijk heeft. Wat is waar en wat is niet waar? Wat heeft betekenis: de God van mijn ouders of hun onzekerheid daarover. Daarom heb ik nooit ergens bij willen horen of in een bestuur willen zitten, want dan moet je er volledig achter staan. In veel opzichten is het een enorm voordeel nooit absolute waarheden te willen verkondigen of verdedigen. Dat anarchistische zit al in een paar van mijn kindergedichten zoals “Ik ben lekker stout”. Voor de tijd van ontstaan was dat een anarchistisch gedicht, nu is het meer ingebed en geaccepteerd, maar in de jaren vijftig hoorden kinderen te zwijgen als grote mensen spraken en hadden ze zeker geen mening. Toch zat dat anarchisme al een beetje in de lucht. Carmiggelt had het ook. We leefden toen in een ironische gemeenschap.’

Dat dualistische van nergens bij willen horen komt in alle facetten van uw werk terug. Toen u in 1965 de eerste Staatsprijs voor kinder- en jeugdliteratuur accepteerde, heeft u gezegd: ‘Eindelijk is de kinderliteratuur erkend, ingelijfd’, later vond u weer dat u niet echt bij de literatuur hoorde. Iets dergelijks geldt ook voor uw musicals, cabaret, hoorspel, toneel. U bent gewoon lastig in te delen.

Gelukkig wel. Ik wil nergens bij horen. Daar kies ik voor. Ik wil geen etiketten. Dat hele onderscheid tussen literatuur en kinderliteratuur is geforceerd. Ik hou er niet van. Je ziet hetzelfde met kleinkunst. 'De Kleinkunstacademie'! Dat is toch een wanwoord. Wat is nou klein? Net of Wim Kan en Wim Sonneveld kleiner waren dan een of andere lorrige acteur? Dat is een typisch Nederlands verschijnsel. In Duitsland of de Angelsaksische landen zie je dat veel minder. Ik vind het een akelig onderscheid en wil er niets mee te maken hebben. Iedere vorm van literatuur moet goed zijn, goed, goed en waar. Of het nu ernstig is of humoristisch, voor kinderen of voor apen, het moet goed zijn. Het is ook niet zo dat de ene vorm van schrijven makkelijker is dan de andere. Kinderboeken liggen me misschien beter omdat ik minder gauw val in de valkuil van het oneerlijke, omdat ik meer mezelf mag zijn, de fantasie en het gevoel toe kan laten. Maar ook daar moet je letten op vorm, op de juiste toon, op de structuur etc. en dan moet je bovendien nog heel goed naar je publiek kijken en luisteren. En bij kinderen is dat voor mij makkelijker dan bij grote mensen omdat ik mijn eigen publiek ben, mijn eigen klankbord. Ik weet dat wat ik zelf leuk vind, ook aansluit bij kinderen. Als je voor theater schrijft, leer je het meeste van het publiek in de zaal. Daarom zeg ik altijd: 'ik ben geen kunstenaar, ik ben vooral een vakvrouw.' Een kunstenaar hoort niet op zijn publiek te letten, die moet doen wat hij zelf fijn vindt. Ik maak een tafel met vier poten.

Behalve de Staatsprijs kreeg Annie M.G. Schmidt twee zilveren en twee gouden griffels (waarvan die voor *Minoes* nog Kinderboek van het jaar heette).

In 1984 werd het jaarboek van Querido de catalogus voor een reizende tentoonstelling over uw werk en persoon. Sindsdien wordt de roep om de P.C. Hooft-prijs steeds sterker. Hoe ervaart u die groeiende waardering?

Ik heb natuurlijk nooit te klagen gehad over waardering, maar de mooiste erkenning is dat mijn werk nog steeds gelezen wordt. Daarom vind ik het ook zo fijn dat bijna mijn hele werk herdrukt is. De officiële literatuur heeft me nooit willen erkennen. Dat is pas van de laatste jaren met Kees Fens en Van Oorschot. Erkenning is belangrijker dan prijzen, vooral erkenning van mensen die je zelf bewondert. Daarom is Reinold Kuipers ook zo belangrijk voor me geweest. Die heeft me eigenlijk ontdekt voordat Wim Hora Adema dat deed, omdat hij voor die tijd mijn versjes al had gelezen en ze waardeerde. Hij heeft altijd mijn kant gekozen als uitgever, eerst bij de Arbeiderspers en later bij Querido. Hij heeft nooit moeilijk zitten doen over de vraag of ik literatuur maakte of niet. Dat kon hem niks schelen, zoals het mij ook niet kon schelen. Hij vond gewoon dat ik goed werk leverde. En als je het nu over erkenning hebt, dan is het toch fantastisch wat hij en Tine van Buul allemaal gedaan hebben. Al die versjes bij elkaar zoeken, ook die nog nooit gepubliceerd waren. Een monnikenklus! Erkenning krijg je van mensen die je werk waarderen.

En al die waardering is geen bestrijding van het minderwaardigheidsgevoel?

Blijkbaar niet nee, maar dat zijn ook twee heel verschillende dingen. Het is heel vleiend en geruststellend om te weten dat mensen je kennen, vooral als je ze nodig hebt. Als ik in Heerlen uit de trein stap, is er altijd wel iemand die zegt: 'o, u bent Annie M.G. Schmidt, zal ik u even helpen?'; je krijgt makkelijker een afspraak bij de kapper of de dokter. Maar daar staat tegenover dat je ook een instituut wordt en dat is veel minder prettig. Mensen beschikken over je, ze citeren je, ze weten van alles over je of van je. Terwijl mensen toch ook kunnen veranderen en zeker als je zo'n dubbel karakter hebt als het mijne, zo beïnvloedbaar bent. Mijn man heeft altijd zeer afwijzend gestaan tegenover populariteit. Dat ik succes had kon hij nog wel

accepteren, maar interviews vond hij eigenlijk onfatsoenlijk. Misschien is dat typisch mannig, een soort jaloezie. Je hoort het zo vaak dat mannen het niet kunnen verdragen als hun vrouw succes heeft.

Annie M.G. Schmidt, september 1987, foto: Gerrit Serné

Terwijl een carrière toch heel belastend is voor de meeste vrouwen. Ook ik heb altijd een dubbele taak gehad en keihard gewerkt. Dikwijls stond ik 's morgens om vier uur op,

want dan kon ik om negen uur gewoon in het huishouden meedraaien. Ik ben een ochtendmens en het meest fit en sterk 's morgens vroeg. Dan werkte ik tussen vijf en half negen. Een heerlijke vrijheid, geen telefoon, geen voordeurbel, niemand die een beroep op je deed. En dan 's middags een uurtje slapen of's avonds vroeg naar bed. Zo schipperde je maar door. Werk ging voor omdat ik altijd in opdracht en met deadlines heb gewerkt. Nog altijd heb ik de aandrang 's morgens vroeg op te staan en moet ik mezelf toespreken: 'je mag je leven nu wel eens veranderen, blijf nog maar even liggen hoor!'

Annie M.G. Schmidt, september 1987, foto: Gerrit Serné

Het liefste zou ik nog willen werken, en tegelijkertijd ben ik er bang voor. Ik word op een afschuwelijke manier gehandicapt door die rot-ogen. Als je niet meer werkt, mis je zoveel. Je krijgt een gezellig, gezapig, kabbelend damesleventje: een kopje koffie, een bezoekje. Als je werkt, krijg je ideeën, dan leef je dubbel, intenser. De zin van mijn leven ligt voor het grootste deel in mijn werk en minder in de relatie met mijn man of mijn zoon. Die waren natuurlijk heel belangrijk en ik kijk met plezier terug op die gezinstijd, maar het is anders dan schrijven.

Een verklaring daarvoor? Ik denk dat ik door mijn werk, door het schrijven, in een andere realiteit leef met andere wetten en mogelijkheden en vooral met meer vrijheid. Daarom mis ik het ook zo.

Een paar maanden later is de werkdrift weer helemaal toegeslagen. Na een optreden in 'De nacht van de poëzie' stromen de opdrachten binnen. 'En die heb ik allemaal roekeloos aangenomen. Met een soort schrijverscollectief werk ik nu aan een televisieserie voor Johnny Kraaykamp, Rijk de Gooyer en Adèle Bloemendaal, met Flip van Duyn, mijn zoon die het heel goed kan en veel ervaring heeft, en Haye van der Heyden. We lachen heel wat af met z'n drieën en dat is mooi meegenomen. Op m'n eentje zou ik niet meer durven. En dan ligt er nog een opdracht voor een toneelstuk en voor het schrijven van een libretto voor een opera in het muziektheater. Een opera voor volwassenen die door kinderen gezongen en gespeeld zal worden.

Wanneer ik dat allemaal moet doen, weet ik niet, maar het is wel een heerlijke uitdaging.'

Joke Linders-Nouwens
De uitgever van Annie M.G. Schmidt

Dat Reinold Kuipers de uitgever is van het werk van Annie M.G. Schmidt mag een publiek geheim genoemd worden. De geschiedenis daarvan is geworteld in zijn literaire verkenningen op de HBS. Daar ontwikkelde hij een belangstelling voor literatuur in het algemeen en voor 'light verse' in het bijzonder. Piet Paaltjens was zijn grote favoriet. Toen hij als reclametekstschrijver een baan kreeg bij De la Mar bleef hij een fervent liefhebber van boeken en literatuur in literair en typografisch opzicht. Elke week bezocht hij de Openbare Bibliotheek om de literaire tijdschriften te lezen. Hij herinnert zich nog de schok der herkenning toen hij in 1938 Opwaartsche wegen opensloeg en daar twee verzen tegenkwam van ene Annie M.G. Schmidt: 'Ik ben een God in mijn gedachten, maar niet zo heel veel in de maatschappij.' Het vers, het lichtvoetige genre, vrij zeldzaam toen en ook die merkwaardige M.G. intrigeerden hem.

Na de oorlog in 1946 ontdekte hij als hoofd uitgeverij bij de Arbeiderspers in Ruim baan, een jeugdblad onder redactie van o.a. Wim Hora Adema dat uitgegeven werd door Het parool en de Bezige Bij, opnieuw de naam van Annie M.G. Schmidt met lichtvoetige verzen.

Simon Carmiggelt die haar kende omdat ze het hoofd was van de documentatie-afdeling van zijn krant, bemiddelde voor een afspraak in café Scheltema. Daar heeft Reinold Kuipers haar voorgesteld een bundel poëzie van haar hand uit te geven. Maar Annie moest hem teleurstellen: ze had niet genoeg gedichten voor een complete bundel, maar beloofde eraan te zullen werken.

Inmiddels schreef ze wel iedere week voor de kinderpagina van Het parool en in 1950 was het zover. Bijna gelijktijdig via een dubbeldebuut kon Reinold Kuipers bij de Arbeiderspers twee uitgaven van zijn geliefde dichteres publiceren. *En wat dan nog?* en *Het fluitketeltje.* Voorbodes van een lange reeks publikaties die bijna zonder uitzondering grote verkoopsuccessen werden.

Over zijn eigen rol is hij uiterst bescheiden. 'Ik hield en hou van haar werk, het raakt me, ik kan er steeds weer enthousiast over raken. En als uitgever heb je dan de taak stimulerend, aanmoedigend op te treden. Gewoon door begerig te zijn. Maar Wim Hora Adema heeft zeker ook een heel belangrijke rol gespeeld. Die heeft Annie de kans gegeven regelmatig te produceren. En voor regelmaat, voor werken op afspraak met deadlines was zij heel gevoelig.'

Wim Hora Adema had ook contacten bij Querido en zo werden daar de eerste bundel cursiefjes *Impressies van een simpele ziel* uitgegeven. Zeer tot spijt van Reinold Kuipers die dat ook wel gewild had. Een aantal verhalenbundels zoals *De Ark* zijn uitgekomen bij de Amsterdamsche Boek- en Courantmij, een dochteronderneming van Querido. Maar alle kinderversjes, Jip en Jannekes en later ook de cabaretteksten verschenen bij De Arbeiderspers. Minstens twee boekjes per jaar en soms wel meer.

Het vertrek van Reinold Kuipers naar Querido op 1 oktober 1960 was een dramatisch moment voor de beide hoofdpersonen in dit verhaal. Reinold Kuipers moest dierbare vrienden achterlaten. Hij vond dat hij het aan de uitgeverij waar hij zoveel geleerd en ervaren had, nadrukkelijk verplicht was geen auteurs 'mee te nemen'. Voor zover dat toch gebeurde, was het op verzoek van de auteurs en met goedvinden van De Arbeiderspers, die toch weinig brood zag in het uitgeven van die auteurs. Maar voor een goedverkopende auteur als Annie M.G. Schmidt lag dat anders.

Toch bereikte hem via John de Crane, literair agent, vriend en steun van Annie M.G. Schmidt, in 1964 het verzoek weer als uitgever van haar werk te gaan functioneren. ‘Maar braaf als ik ben, heb ik toen gezegd dat zoiets niet netjes was.’ Achteraf voelt hij zich wel beschaamd over die afwijzing, vooral omdat Annie de samenwerking met De Arbeiderspers helemaal niet positief ervoer.

In augustus 1970 belde De Crane op - Annie zat toen in Frankrijk - met de mededeling dat De Arbeiderspers het nieuwe boek *Pluk van de Petteflet* niet wilde uitgeven. De gekleurde prenten maakten het te duur. Het verhaal was met die plaatjes eerst in kleine etappes in de Margriet verschenen.

Na een degelijke rekensom besloten zijn vrouw en hij er een grote eerste druk van te maken. Een oplage van 30.000 exemplaren, waarvan er bij voorbaat al 10.000 verkocht waren aan de Nederlandse Boekenclub. Vanaf dat moment zijn alle boeken van Annie M.G. Schmidt, ook herdrukken van oudere uitgaven, bij Querido uitgekomen. ‘En dat allemaal dankzij een onverstandige beslissing van De Arbeiderspers!’

Het leven draaglijk makende poëzie

Een duidelijke voorkeur voor de gedichten, de kinderverhalen of de liedjes van Annie M.G. Schmidt heeft Reinold Kuipers niet. Haar gedichten hebben die combinatie van afstandelijkheid, ironie en tolerantie die het leven draaglijk maken. Een en ander paste in het gevoel van teleurstel-

ling dat volgde op het bruisende na-oorlogse tijdsgewricht waarin gedurende korte tijd alles mogelijk leek. ‘Annie heeft met haar werk voor een nieuwe toonzetting gezorgd. Voor een doorbraak in taalgebruik, in thema's. Daar ligt wellicht ook de verklaring voor de enorme populariteit van zo'n programma als de familie Doorsnee. Haar werk is door allerlei mensen met gevoel voor kwaliteit, ik denk aan A. Roland Holst of Hendrik de Vries, wel degelijk erkend. Alleen de officiële literaire erkenning is achterwege gebleven.’

Dat Annie M.G. Schmidt ondanks een duidelijke affiniteit met kinderliteratuur veel geproduceerd heeft voor cabaret en musicals schrijft Kuipers toe aan haar gedisciplineerde werkwijze. Afspraken gingen altijd voor. Vandaar ook dat hij om *Otje* te realiseren voorgesteld heeft weer een contract te sluiten met Margriet, omdat aldus in afleveringen en met deadlines op korte termijn gewerkt kon worden.

Met veel plezier en ijver hebben Reinold Kuipers en zijn vrouw Tine van Buul na hun vertrek bij Querido gewerkt aan het verzamelen van alle gedichten voor *Tot hier toe* en *Ziezo.* Omdat Annie zelf tamelijk slordig is, nooit systematisch bewaarde of eigen werk belangrijk genoeg achtte, moest heel veel worden opgediept uit de oude leggers van Het parool die bij het Amsterdams Gemeentearchief zijn opgeslagen. Maar ook via de archieven van cabaretiers en John de Crane kwam het een en ander te voorschijn. Alle gegevens zijn vastgelegd in een dubbel kaartsysteem, zowel op titel als op eerste regel. Dertig nooit eerder gepubliceerde kinderversjes zullen via publikatie in *Ziezo* aan de vergetelheid worden ontrukt. Al deze werkzaamheden getuigen van een grote betrokkenheid tussen uitgever en auteur, die behalve tot veel mooie boeken ook geleid heeft tot een hechte vriendschap.

Wim Ibo
Na veertig jaar...
Persoonlijke herinneringen aan de eerste successen van Annie M.G. Schmidt

De meeste artistieke carrières verlopen volgens een vertrouwd schema: een debuut dat 'lang-niet-onverdienstelijk' wordt genoemd (of 'opmerkelijk'), een onverwachte doorbraak, een rijpingsproces met hoogtepunten en vervolgens een geleidelijke neergang.

Bij Annie Schmidt is dat allemaal wat anders gegaan; alles wat ze begon was direct raak en is bovendien raak gebleven. Denkt u maar eens aan haar eerste krantepublicaties, haar eerste cabaretteksten, haar eerste kinderboeken, haar eerste radioserie, haar eerste televisie-productie, haar eerste musical en haar eerste toneelstuk; steeds weer wist zij verwachtingen waar te maken en te overtreffen. Als Parool-lezer maakte ik vlak na de oorlog direct al kennis met de geestige 'Impressies van een simpele ziel', korte, pittige verhaaltjes die ik haar al gauw liet voordragen in m'n VARA-cabaretprogramma op zondagmorgen: 'Triangel' (met koek en koffie). De eerste keer was op 8 januari 1950 en onder de fanmail bevond zich een enthousiaste brief van de populaire acteur Jan van Ees: 'Wat ziet ze de dingen scherp!' Dat ze - net als Simon Carmiggelt - in staat bleek om eigen werk voortreffelijk voor te dragen, had ik een paar jaar eerder bespeurd bij het Amsterdamse journalistencabaret De Inktvis (1947-1953) waar ze, toevallig ontdekt door haar collega Wim Hora Adema, op 19 september 1947 als schrijfster en vertolkster had gedebuteerd. Jaren later vroeg Wim Kan haar zelfs om in zijn ABC-cabaret de ziek geworden actrice Sophie Stein te vervangen. Dat deed ze met veel succes en ze vond het jammer dat die ziekte maar zo kort duurde...

Wim Kan, Wim Sonneveld en ik waren trouwe bezoekers van De Inktvis, het nieuwe en vernieuwende cabaret dat de na-oorlogse ontwikkelingen in het Nederlandse amusement heeft ingeluid. Ik herinner mij dat Huub Janssen (de vriend van Wim Sonneveld) op een keer achter mij zat bij een van die Inktvis-voorstellingen in de Kleine Zaal van het Concertgebouw. Zodra hij aan mijn rug zag dat ik een bepaald Schmidt-nummer bijzonder wist te waarderen, boog hij zich snel naar mij over en fluisterde: 'Dat heeft Sonneveld al gekocht.' Maar er bleef gelukkig nog genoeg materiaal over dat ik mocht gebruiken voor m'n radioseries; Annie ging er zelfs speciale liedjes en monologen voor schrijven (hetgeen artiesten als Hetty Blok, Kees Brusse en Enny de Leeuwe in opperste dank hebben aanvaard).

De eerste programmavullende radiotekst (van een half uur) die zij uit haar vruchtbare schrijfmachine liet rollen, was een aflevering van de legendarisch geworden serie *In Holland staat een huis*, door het luisterpubliek omgedoopt in *De familie Doorsnee.* De première van dit 'vervolghoor-spel-in-cabaretvorm-met-publiek' vond plaats op 13 oktober 1952 en er zouden nog 90 afleveringen volgen! De nieuwe programmaformule had ik in 1947 uit Amerika meegenomen en het had nogal wat overreding gekost om de VARA-programmaleiding te bewegen, die zo beproefde vorm in Nederland te introduceren. Tenslotte was het mijn directe chef Ary van Nierop die na mijn tweede Amerikaanse reis in 1951 tegen me zei: 'Nou, vooruit, ga je gang dan maar.'

De jaren vijftig: lachen om de familie Doorsnee

Naar Amerikaans voorbeeld wilde ik proberen een team van schrijvers te formeren en het lag voor de hand dat ik eerst eens met Annie Schmidt ging praten. Ze luisterde met pretlichtjes in haar ogen naar mijn - voor die tijd - revolutionaire plannen en vroeg toen met de haar zo typerende zachte stem: 'Mag ik het alléén doen, Wim?' Ze deed het alleen, zes jaar lang, vijfenveertig uur tekst. En haar naam was voorgoed gemaakt, want nooit heeft een luisterpubliek in Nederland zó intens met een radioserie

meegeleefd. Zelfs De Telegraaf bejubelde deze VARA-serie:

> Dit is een van die, betrekkelijk schaarse, radio-rubrieken, waarvan we dadelijk bij haar intree het gevoel hadden: 'Daar hoeven we niet veel over te schrijven; die vinden haar weg wel.' Die indruk is door de veertiendaagse vervolgen en hun terecht gunstig onthaal bij het publiek alleen maar versterkt. Ook wij hebben met vernieuwde belangstelling de jongste afleveringen gevolgd. Onze indrukken van het begin zijn geheel bevestigd.

Met Moeder Doorsnee (Sophie Stein)

Deze hulde werd betuigd op 16 februari 1954, blijkbaar beïnvloed door het directe 'gunstig onthaal bij het publiek', want op 14 oktober 1952 had dezelfde recensent (Hans Leerink) zijn 'indrukken van het begin' als volgt omschreven:

> Het grondidee van deze serie is niet onaardig. De teksten en rijmpjes door Annie M.G. Schmidt sprankelen echter niet bepaald van humor. De uitvoerende acteurs en actrices trachtten er enig reliëf aan te geven. De liedjes zijn van Cor Lemaire. Wie niet luidkeels verlangt te lachen, maar tevreden is met af en toe een genoeglijk grijnsje, kan zich met deze kluchtjes wel enigszins amuseren.

Overigens was er ook bij de VARA geen jubelstemming na de eerste uitzending. Tegenover de stimulerende steun die ik van Ary van Nierop ondervond, stond de kortzichtige visie van de betuttelende omroepsecretaris Jan Broeksz. Hij vond dat deze radiofamilie ongeloofwaardig overkwam met publieke reacties uit de zaal waar de opnamen werden gemaakt. Daarom wilde hij het gezin van Amsterdam naar Hilversum laten verhuizen, naar een hoorspelstudio zonder publiek. Maar dat de Nederlandse luisteraars het 'Amerikaanse' spel wel degelijk als werkelijkheid hebben ervaren, is in de loop van zes seizoenen meer dan duidelijk gebleken. Toen - om maar eens een voorbeeld te noemen - Annie Schmidt een verbouwing in het Hollandse huis liet plaatsvinden, schiep zij voor die gelegenheid een smakelijke

metselaar die prompt met Sjaan (de huishoudster van de familie) naar de bioscoop wilde. Maar Sjaan weigerde; ze ging immers trouw 'met Willem naar de fillem'. En toch kregen we een brief van een metselaarsvrouw die schreef: 'Sjaan, trouw nooit met een metselaar, want dan heb je altijd kalk in je bed.'

Het succes van *De familie Doorsnee* (levensecht vertolkt door Cees Laseur, Sophie Stein, Kees Brusse, Lia Dorana en Hetty Blok) was ongehoord; Simon Carmiggelt wijdde er een veelzeggende 'Kronkel' aan:

> Een poosje geleden moest ik een lezing houden in Assen. Toen de klok bij achten wees, wilde ik het podium beklimmen, maar de voorzitter hield mij nog net bijtijds terug en zei: 'Nee, éven wachten. Het is maandag.' Mijn gezicht straalde blijkbaar niet van begrip. 'Dóórsnee,' verduidelijkte hij. En hij trok het gordijn open. Op het toneel stond een radio met versterker en daar klonk het al, het liedje over het huis dat in Holland staat. Een half uur lang zat een zaal met een paar honderd mensen, diep tevreden te luisteren naar alles wat dat kastje, daar op de planken, te beweren, te schertsen en te zingen had. Toen mocht ik.

Dat dit geen verzonnen, overdreven verhaal was, werd in 1954 bevestigd door een officieel bericht in Het Vrije Volk:

> Het Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling in Leiden heeft besloten zijn avonden, die samenvallen met de uitzending van de familie Doorsnee, te onderbreken voor deze uitzending. Op deze wijze hoopt men blijkbaar het bezoek van de lezingen te bevorderen, of althans te behoeden voor afbrokkeling. Maar of wij zo wel op de goede weg zijn, is een open vraag.

Dat 'de goede weg' nìet in twijfel werd getrokken door het 'Mandement der Nederlandse bisschoppen' in datzelfde jaar, bewees een artikel in De Volkskrant met de volgende kop: 'Niet hele VARA-programma onder bisschoppelijk verbod. Willem Parel en Familie Doorsnee niet gevaar-

lijk.'

Uit de aard der zaak had Jan Broeksz zich bij deze onverwachte gang van zaken moeten neerleggen, maar hij had inmiddels toch zijn gezag laten gelden via de VARA-tekst-controledienst; als formalistische bewaker van het kleinburgerlijk Fatsoen mocht hij in die keurige jaren persoonlijke triomfen vieren. Alles wat 'kwetsend en aanstootgevend' was in zijn ogen, moest uit de teksten van Annie Schmidt worden verwijderd. Het is in onze huidige periode van *VARA's Nachtshow* (een eigentijds Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling...) nauwelijks meer voor te stellen dat ik de onverbiddelijke opdracht kreeg om woordjes te schrappen als: 'pokkekat', 'stik', 'gedonder', 'verrek', 'bil', 'pesten', 'verdomd', 'poten', 'kontje' en 'o jee'.

VARA

Het verwerpelijke 'kontje' van Annie Schmidt, de beruchte VARA-brief

En Annie Schmidt zuchtte: 'Jullie halen het zout uit de pap. Ik vind het zo belangrijk om een man eens 'verdomme' te laten roepen als-ie zich op z'n duim slaat en niet 'gunst' of 'hemeltje'. Ik kan er niet tegen als er bij het schrijven een schoolmeester over m'n schouder meekijkt: 'Wil je alsjeblieft het woord "zwanger" vervangen door "in verwachting"? Het is allemaal zo vreselijk benepen. Een zinnetje als "Trek die wollen broek uit" mag niet. Ik haat het kleinburgerlijk fatsoen en het angstig zijn voor wat de buren er wel van zullen zeggen. Altijd oppassen voor de brave troeltjes die zich te pletter schrikken en dan opgewonden brieven gaan schrijven. Een auteur knapt af op gezeur.'

In 1956 schreven Annie Schmidt en ik eindelijk zèlf eens een opgewonden brief naar de VARA, 'de omroep van het vrije woord':

> Wij protesteren fel tegen het feit, dat u achter onze ruggen om opdracht hebt gegeven een coupure aan te brengen in het programma *De familie Doorsnee* van hedenavond. Wij vinden uw politiek van tegemoetkoming aan het verstand van imbecielen hoogst bedenkelijk en wensen daar, uit artistieke overwegingen, niet aan mee te werken. Een herhaling zal dan ook moeten leiden tot het onmiddellijk staken van onze werkzaamheden als auteur en producer voor de VARA.

Mijn kwetsbare positie van schipperende en scharrelende bemiddelaar tussen omroepleiding en schrijfster bezorgde mij een trauma dat ik nooit helemaal ben kwijtgeraakt. Gelukkig werd ik moreel gesteund door de volledige cast èn onze gasten, waardoor ook Annie Schmidt de moed had om door te gaan. Het gevaar was immers niet denkbeeldig dat zij - geremd in haar creativiteit - die moed wel eens zou kunnen verliezen. Dat was mij als producer-regisseur al een keer overkomen in 1953, toen Simon Carmiggelt de VARA liet weten dat hij niet langer kon meewerken aan mijn programmaserie *Radio Pandora*: 'Ik begrijp best dat de radio voorzichtig moet zijn, maar als er een censurerend potlood moet worden gebruikt, laat het dan bij de VARA tenminste een róód potlood zijn.'

Het duurde tien jaar (nadat Wim Kan in 1954 het startsein had gegeven bij z'n eerste Oudejaarsavondconférence) tot de verstikkende spruitjeswalm zou worden verdreven door het taboe-doorbrekende tv-programma *Zo is het toevallig ook nog eens een keer* met Rinus Ferdinandusse als drijvende kracht. Vòòr die tijd had Annie Schmidt te maken met een mentaliteit in de bekrompen Nederlandse omroepwereld, die niet beter geïllustreerd kan worden dan met de volgende anekdote:

Bij een programmabespreking in haar huis in Berkel-Rodenrijs zei ze tegen mij: 'Kijk, hier, bij het laatste refrein van dit liedje, zou ik voor de begeleiding graag een kerkorgel willen hebben.' Waarop haar - toen negenjarige - zoontje Flip reageerde met: ''t Zal wel weer niet mogen mam.' Waarschijnlijk 'om iets terug te doen' introduceerde zij de allereerste homofiel in de vaderlandse ether, in de persoon van Fred (onnavolgbaar vertolkt door Coen Flink), winkelbediende in de kantoorboekhandel van Vader Doorsnee. Dat was een gewaagd experiment, want in die jaren bedachten de nette omroepclubs zich minstens tweemaal alvorens zich met homofielen in te laten. Zo bleven (bijvoorbeeld) in die jaren bij de KRO alle studiodeuren voor Wim Sonneveld gesloten en werd het Jules de Corte verboden om voor het COC op te treden. En toen ik voor De familie Doorsnee de gitarist Jan Blok wilde engageren, liet Jan Broeksz eerst informeren of ik geen verhouding met hem had; hij was namelijk mijn buurman.

Maar Annie Schmidt schreef de figuur van Fred dusdanig dat alleen insiders zijn ware natuur herkenden. Hoewel onze trouwe luisteraars niet goed wisten wat ze aan hem hadden, werd hij toch populair: ''t Is een rare jongen, maar ach, hij is zo lief voor Moeder Doorsnee.' In het Dordrechtsch Nieuwsblad kon men lezen: 'Coen Flink beeldde een tamelijk vervelend knulletje uit' en in het Utrechts Nieuwsblad: 'Coen Flinks kostelijke creatie als de geëxalteerde winkelbediende.' En ook het COC-maandblad liet zich niet onbetuigd: 'Een vrouw als Annie Schmidt, die toch wel als "een echte vrouw" mag worden gekwalificeerd, heeft prachtig werk gedaan door gestalte te geven aan een figuur in haar Familie Doorsnee. Fred, die door een hetero wordt uitgebeeld, met zijn belangstelling voor bloemen schikken en kralen, zijn kreetjes en niet manlijke opmerkingen, heeft het hart gestolen van de Familie Doorsnee en die van de luisterende families Doorsnee, omdat het zo'n lieve jongen is, die met het wel en wee van het gezin zo spontaan meeleeft.' (1958)

Zelden hebben wij bij de repetities meer gelachen dan toen: Cees Laseur en Coen Flink die samen in de keuken de afwas deden, zingend. *De familie Doorsnee* was zó'n nationaal programma geworden (al werden we op maandag 31 januari 1955 geweerd), dat het me een goed idee leek om de opname van het vijftigste programma een feestelijk karakter te geven. Zo vroeg ik Ary van Nierop om een klein woordje te spreken. Maar Jan Broeksz stak daar een stokje voor; hij wenste dat zèlf te doen. Het was immers tot hem doorgedrongen dat *De familie Doorsnee* een paradepaardje was geworden voor de VARA-propaganda. En hoewel hij betreurde dat Annie Schmidt had geweigerd om de kinderen uit het gezin lid te laten worden van de AJC, wilde hij bij deze vijftigste uitzending toch graag zijn rode haan koning laten kraaien. Ik kon mijn werkgever moeilijk de deur wijzen en daarom zocht ik naar een spectaculair persoon die hem die middag volledig zou 'wegspelen'. Omdat de familie Doorsnee verondersteld werd in Amsterdam te wonen, wendde ik mij tot de toen zo populaire burgemeester D'Ailly. Annie Schmidt en ik hadden hem eens privé ontmoet toen we samen voor hem optraden in zijn ambstwoning, waar Annie na afloop met hem had gedanst. Hij kwam.

Jan Broeksz prees *De familie Doorsnee* de hemel in en overhandigde ons allemaal een levensmiddelenpakket, waarvan Cees Laseur fluisterend tegen mij zei: 'Ik dacht dat de oorlog al was afgelopen.' Arnold d'Ailly hield een geestige speech waarin hij Annie Schmidt bedankte voor het bijzonder fijne beeld dat zij telkens weer wist te geven van een doorsnee-familie, 'een beeld waar ook milde humor uitstraalt, evenals dat het geval is in de Camera Obscura van Nicolaas Beets.' Vervolgens bood hij de familie een doorgesneden taart aan in de doorsnee-kleuren oranjerood. Het opgetogen publiek in de Kleine Zaal van het Concertgebouw maakte duidelijk dat mijn (boze) opzet volledig was gelukt. Na afloop vertelde ik de burgemeester hoe gevleid wij waren met zijn appreciatie van ons programma. Met zijn typisch hoog-aristocratisch stemgeluid antwoordde hij glimlachend: 'Sorry Ibo, ik heb het programma nooit gehoord.'

In datzelfde jaar (1955) was *De familie Doorsnee* op de commerciële toer gegaan (wij waren de eersten in ons land die met een 'sponsor' samenwerkten) door onze dagelijkse medewerking aan de Rotterdamse tentoonstelling E 55 met een kort, experimenteel tv-programma geregisseerd door pionier Erik de Vries en ingeleid door Mies Bouwman. De VARA was woedend (Annie Schmidt en ik werden toen al gerekend tot de 'artiesten met een afwijkende mening'), maar wist niet dat daar de plannen ontstonden voor de VARA-tv-serie *Pension Hommeles* (1957-1959, 16 uitzendingen).

Tijdens een repetitie van 'Pension Hommeles'; Wim Ibo, Annie Schmidt en haar man Dick van Duyn

Annie Schmidt had al in een eerder stadium met 'het nieuwe medium' kennis gemaakt, ondanks het feit dat 'bekwame' omroepexperts in 1951 hadden voorspeld dat televisie in ons land 'een tijdelijk modeverschijnsel' zou blijken te zijn. Een zekere heer Kors van de KRO gaf dit verschijnsel twee à drie jaar en de heer Broeksz vond dat wij ons meer dan ooit voor de radio moesten inzetten.

In een Bussumse studio maakte de geïntrigeerde Annie Schmidt de repetities en de opname van een tv-programma mee. Toen ik naar haar indrukken vroeg, zei ze: 'Ik vond het zo merkwaardig dat er in een Nederlandse studio voortdurend "cut" wordt geroepen.'

Het kostte mij weinig moeite haar over te halen in mijn (eerste) tv-serie *Het oog wil ook wat* te verschijnen; op 10 mei 1956 bewees zij met haar natuurlijkheid en haar underacting precies de eigenschappen te bezitten die voor het oog van de camera elementair zijn. Ze werd 'wegens-enorm-succes-geprolongeerd' en langzaam maar zeker gleden wij definitief weg van de 'goeie ouwe radio'. Bij het afscheid van *De familie Doorsnee* in 1958 zei Annie Schmidt:

Ik heb er naar toe gewerkt. Een jaar geleden hebben we het besluit genomen dat het moest aflopen. Toen was ik al vijf jaar aan de gang en op een gegeven moment kom je situaties te kort. Dan ga je jezelf herhalen en daarvoor voel ik niets. Dan maar het einde. Het is beter dat de mensen 'jammer' zeggen dan 'eindelijk'. Toch heb ik die laatste aflevering geschreven met een brok in m'n keel, want die radiofiguren zijn heel levend geworden. Voor mij evenzeer als voor de luisteraar. Je hebt ze laten ontstaan, ze zijn gegroeid, meegegroeid met de vertolkingen van de acteurs en actrices, die minstens even bepalend waren voor het verloop. En ondanks dat je je er een jaar op prepareert, valt het afscheid je toch nog op het dak. Maar op het ogenblik word ik meer door de televisie dan door de radio aangetrokken. Het is een leuk, onbetreden terrein, waarvan niemand eigenlijk weet wat de grenzen en de mogelijkheden zijn.

Wim Ibo en Donald Jones in 'Pension Hommeles'

Op 5 oktober 1957 gingen de tv-deuren open van *Pension Hommeles*, met Mieke Verstraete, Henk van Ulsen, Mimi Kok, Walter Kous, Maya Bouma en Donald Jones. Muziek: Cor Lemaire, regie: Erik de Vries. En wéér was het raak! In de kranten lazen we: 'Veelbelovende start', 'Direct een succes', 'Hoog peil', 'Een voltreffer', 'Komedie met toekomstmuziek', 'Internationaal formaat', 'Erepalm voor Pension Hommeles'. En het succes beperkte zich niet tot de geslaagde start:

'... de onuitputtelijke Annie Schmidt die met haar Familie Doorsnee een gezin heeft gecreëerd dat zo populair is geworden, dat heel Nederland erin is gaan geloven. Halverwege het seizoen is hetzelfde al het geval met Pension Hommeles.'

'... voor de tweede maal is Annie Schmidt er in geslaagd in het Nederlandse amusement een huis te bouwen. Een huis, waar echte mensen wonen.'

Maar tegelijkertijd werd zij hardhandig geconfronteerd met 'de grenzen en de mogelijkheden' van de Nederlandse televisie in z'n kinderschoenen. Dat zou een normale zaak zijn geweest, ware het niet dat ons achterlijke omroepbestel de beperkingen verhevigde. Naast de onuitroeibare bevoogding inzake haar teksten, kreeg ze nu ook te maken met de gevolgen van het gecompliceerde en inefficiënte zuilensysteem, waardoor de tweede serie van *Pension Hommeles* (seizoen '58-'59) niet 'live' kon worden uitgezonden, maar via een primitieve telerecording moest worden opgenomen. Over de hele linie protesteerden de recensenten met opmerkingen als: 'Welk een treurige technische beeldkwaliteit kwam gisteravond weer het leuke werk van Annie Schmidt, Wim Ibo en Erik de Vries verstoren!'

Wim Ibo, beïnvloed door Amerika...

Bovendien mocht er - door een christelijk veto - niet op zondagmorgen gerepeteerd worden en liet verder de honorering veel te wensen over: ‘Het is hard zwoegen om elke maand een eenakter van negentig dicht-betikte velletjes te maken. Maar ik schrijf Hommeles met veel plezier. Het is net of ik poppenhuisje speel. Mijn Pension heeft één nadeel: het betaalt slecht. Van zo'n maandelijkse brok werk zou je toch moeten kunnen leven. Daar lijkt het niet op. Ik kan wat dat betreft beter boekjes schrijven.’

Dat Annie Schmidt in 1959 voor deze ‘witte raaf’-serie de tv-prijs van het Prins Bernhard Fonds in ontvangst mocht nemen, was dan ook meer dan verdiend. Toch werd het ons bij de officiële prijsuitreiking in het Hilversumse

raadhuis (met burgemeester Boot, Willem Vogt, professor Wiarda en professor Asselbergs) benauwd om het hart toen uit het juryrapport en de verschillende speeches bleek dat men er een gewetenszaak van had gemaakt, of amusement nu zo maar bij de cultuur mag worden ingelijfd. In haar dankwoord nam Annie Schmidt zoete wraak door zich met opzet te verspreken, om vervolgens een zaal vol hooggeplaatste omroepfunctionarissen vriendelijk om de oren te slaan:

tv-prijs 1959: vlnr: Kees Brusse, Mieke Verstraete, Donald Jones, Annie Schmidt, Wim Ibo, Cor Lemaire

> Ik ben erg beduusd. Ik wist natuurlijk al een poosje van die prijs van het Sint... van het Prins Bernhard Fonds, maar ik word steeds beduusder van al die vriendelijke mensen. Het is niet altijd gemakkelijk in dat televisiewerk. Er is niet zo heel veel ruimte. Na een paar meter komt er een schutting - dit mag niet en dat mag niet - en wanneer je dan met veel moeite over zo'n schutting bent heen geklommen dan is er een paar meter verder weer een schutting en weer een en weer een. En als je dan aan de voorzitter vraagt: waarom zijn hier zoveel schuttingen, dan zegt hij: dat komt door het bestel. Alles ligt aan het bestel. Dan krijg je een machtig respect voor het bestel. 't Is een soort Markies van Carabas. Je zou er een liedje op kunnen maken: 'Van wie zijn al die schuttingen, die zijn van het bestel.' Daarom is het misschien meer een prijs voor een steeple chase.

Met die luchtige toon en een licht glimlachje wist ze toen te verbergen dat ze letterlijk en figuurlijk moe was van de jarenlange beperkingen die haar artistieke mogelijkheden hadden geremd. Ze snakte naar vrijheid.

Er volgde een wat onzekere tijd en in 1962 verklaarde ze in een openhartig interview:

> Ik heb me lang genoeg moeten beheersen bij mijn werk voor radio en televisie. Nu zou ik het allerliefst aan m'n bureau gaan zitten om een Nederlandse theater-musical te schrijven. Maar waar zijn de mensen die m'n geesteskind willen en kunnen uitvoeren? Voorlopig bepaal ik me maar tot wat commerciële projecten; van m'n kinderserie *Ibbeltje* voor Radio Luxemburg en Radio Veronica beleef ik inmiddels heel veel plezier. Voor de rest wacht ik maar rustig af; ik heb ideeën genoeg en die zal ik op de een of andere dag heus wel eens kunnen verwezenlijken.

Op een dag kwam John de Crane.

Met groot vakmanschap en intense toewijding wist hij de mogelijkheden van Annie Schmidt onbeperkt te bundelen tot de geboorte van de Nederlandse musicaltraditie.

Na veertig jaar geeft het mij een fijn gevoel te bedenken dat *Doorsnee* en *Hommeles* daar de voorouders van zijn geweest.

Guus Kuijer
Stout
Annie M.G. Schmidt en de zondeval

Annie M.G. Schmidt

Adam liep in de tuin en hij verveelde zich zo. Maar kijk, wat zag hij daar? Een klein gaatje in de heg. Wat zou er aan de andere kant van de heg zijn, dacht Adam. Een paleis? Een hek? Een boom? Hij ging op de grond zitten en keek door het gaatje. En wat zag hij? Een neus. En een mond. En twee blauwe ogen. Daar zat een vrouw. Zij was net zo groot als Adam. Hoe heet je? vroeg Adam. Eva, zei de vrouw. Ik woon hier. Gisteren woonde je nog niet hier, zei Adam. Vandaag woon ik hier, zei Eva. Kom je met me spelen? Ik zal door het gat kruipen, zei Adam. En hij stak eerst zijn hoofd door het gat. En toen zijn ene arm. En toen zijn andere arm. Maar het hielp niet. Adam zat vast. Adam huilde. En hij gilde. Daar kwam God aangelopen. Hij hielp Adam weer terug. Zo, zei God, nu heb je een vrouw. Maar je moet eerst netjes de voordeur uitgaan en bij Eva de voordeur in. Dan mag je samen spelen. En zo gebeurde het. Adam en Eva speelden samen. De ene dag in Adams tuin, de andere dag in Eva's tuin. En zij speelden vader en moedertje.

Dit kleine scheppingsverhaal is van Annie M.G. Schmidt, zij het dat ik in haar verhaal een paar kleine wijzigingen heb aangebracht. Het is het eerste verhaaltje over Jip en Janneke, het enige uit die serie dat in de verleden tijd is geschreven, omdat het een scheppingsverhaal is. In den beginne *was* er Jip en toen *kwam* Janneke. Het paar was er altijd al, de tijd waarin ze niet samen waren, is ondenkbaar lang geleden. En zij wonen in een soort paradijs. Er is daar wel een God, maar hij stelt geen enge bomen op waar je niet van mag plukken. Wel zegt hij dat je ‘netjes’ door de voordeur moet gaan. Maar zijn ‘netjes’ is geen morele wet, zijn netjes is praktisch: als je netjes door de voordeur gaat, blijf je niet met je kop in de heg vastzitten. Verder zit er niets achter. God is er om je wegwijs te maken.

Het paradijs van Jip en Janneke is een gedeeld paradijs. Jip heeft een paradijs, maar Janneke heeft er ook een, terwijl Eva in een paradijs kwam dat oorspronkelijk voor Adam was geschapen. Daar werd ze een beetje ibbel van en hoepsakee: de zondeval. Er komt dan ook geen zondeval in Jip en Jannekes paradijs, er is wat onderling geharrewar, er zijn wat lastige toestanden, maar er is geen slechtigheid. Ik denk dat daar een belangrijk onderdeel ligt van de mentaliteit die Schmidts werk ademt: zij gelooft niet in een algemene zondeval. Er komen in haar werk slechte mensen voor, maar niet alle mensen zijn bij de geboorte slecht. Aan de meeste kinderen is de zondeval voorbijgegaan, maar niet alleen aan hen, ook vele volwassenen ontsnappen eraan. De wereld is ‘boos’ door de bozeriken, maar de meeste mensen zijn niet ‘boos’, ze zijn slachtoffers van de bozeriken omdat die de macht hebben.

De duivel is buiten ons, niet in ons, de bozen zijn daar en wij zijn hier. Ik snap best dat de schrijfster dat zelf ook als een te simpele opvatting van het kwaad in de wereld ziet, maar het is een opvatting waarmee te schrijven valt, daar gaat het om. Het is een kinderlijke opvatting, waar sommige mensen, ondanks eigen bedenkingen ertegen niet van wensen te vervreemden. Het omgekeerde namelijk: de opvatting dat wij allen doordesemd zijn met het kwaad en de kinderen op zijn best slechteriken in de dop, mag in de werkelijkheid waar zijn, het is dodelijk voor iemand die heldere, overzichtelijke verhalen wil schrijven, voor bijvoorbeeld kinderen. Je kunt Jip en Janneke wel stout laten zijn, maar een echte, gemene streek kun je ze niet laten uithalen, want dan staat de wereld op zijn kop en wordt alles chaos. Dat is het dilemma: als je personages niet slecht mogen zijn, blijven er brave Hendriken over en daar kun je al evenmin over schrijven. Het scheelde dus een haar of de schrijfster had de pen nooit ter hand kunnen nemen, maar zij vond een opening. Zij heeft haar leven als schrijfster besteed aan het verschuiven van ‘slecht’ naar ‘stout’. Want stout is spannend, maar stout kan. Hoe meer je onderbrengt in ‘stout’, hoe meer er kan. Maar als ‘stout’ het onderkomen wordt voor het voormalige kwaad, bots je

onherroepelijk op het fatsoen. Het fatsoen is de grillige grens tussen goed en kwaad. De voorzichtigen of benepenen onder ons zijn geneigd die grens nogal strak te trekken, waardoor het de levenslust en de avonturenzin dreigt te ondermijnen. De mens wordt dus een stuk vrijer door zo min mogelijk als ‘kwaad’ te zien en veel als ‘ondeugend’ of ‘stout’, want dat is lollig.

Ik heb horen zeggen dat schrijvers als Schmidt kinderen hebben aangemoedigd om stout te zijn en dat zij nu dus juichend telefooncellen vernielen en voetbalstadions afbreken. Ik betwijfel of er een verband bestaat tussen Jip en Janneke en het vandalisme, vooral omdat ik niet geloof dat er onder de jeugdige vandalen veel lezers zitten. Ik vrees dat de kinderen die op advies van Annie Schmidt opeens lekker bil gingen zeggen, nu brave onderwijzers, middenstanders en tennisleraren zijn, die goedmoedig glimlachen als hun kinderen hun de les lezen over kun loszinnige levensopvatting. Moderne kinderen zijn weer heel streng, geloof ik. De vandalen hebben elke boot gemist, ook die van het moderne kinderboek. Zij zijn nu juist zeer streng opgevoed en zeiden in het geheel geen bil, maar werden door hun opvoeders stijfgevloekt en zij vloeken nu terug. Misschien gaan hun kinderen lezen en bil zeggen in plaats van telefooncellen vernielen.

Veel belangrijker dan kijken naar vermeende gevolgen van geschriften, zijn de al dan niet bewuste bedoelingen van de schrijver. En die bedoeling was het verlichten van de last van het kwaad, het rehabiliteren van de kinderlijke levenslust.

Dat klinkt nu wat gemakkelijker dan het in de vijftiger jaren was, toen de Jip en Jannekes ontstonden. De oorlog was nog maar net achter de rug, de mensheid kromp ineen onder loodzwaar schuldgevoel of onder de krampachtige ontkenning daarvan en Annie M.G. Schmidt begint haar kruistocht tegen de gedachte dat de mens slecht is en tot niets goeds in staat. Zij was niet de eerste in Nederland die kinderlijk ‘kwaad’ in ‘stout’ onderbracht, vooral Chris van Abcoude maakte veel ‘kwaad’ tot ‘kattekwaad’, maar zij pakte die draad na de oorlog weer op en zij deed dat met meer literaire allure dan haar voorgangers. Haar Jip en Janneke laten zien hoe schuldeloos de mens begint en hoe hoopvol dat is. Deze hoop is, als zo vaak, interessanter dan

de voor de hand liggende na-oorlogse wanhoop. De kinderen zijn niet schuldig aan de concentratiekampen. Misschien moeten we beter leren te onderscheiden tussen goed en kwaad door alle overbodige onzin uit de klauwen van het kwaad te redden. Lust is geen kwaad, levenslust is dus ook geen kwaad. Lachen mag van God. Stout zijn is om te lachen. Ongehoorzaam is beter dan braaf, want uit de braven en gehoorzamen worden soldaten gekweekt. Ik ben niet met Annie M.G. Schmidt, maar met W.G. van der Hulst opgegroeid. Ik voel nog steeds de beklemmende sfeer uit diens boeken: de wereld was vol angst en er was maar één redding: op je knieën de Here Jezus aanroepen, want als je verdwaald was, kwam je uit jezelf niet thuis. Niet alleen de buitenwereld, maar jijzelf deugde ook niet, tenzij je op je knietjes ging. Er was ontzettend veel slechts in die dagen: uit moeders portemonnee stelen, ruwe woorden zeggen (het onweer donderde niet, maar rommelde), onbeleefd zijn, aan jezelf zitten, je ogen opendoen onder het bidden, Pietje Bell lezen, of nog erger: Dick Bos, kunstenaar willen worden, niet in bad willen, je broertje of zusje haten, je opa een zak vinden, je te pletter vervelen aan het kerstdiner, negermuziek mooi vinden en god mag weten wat nog meer.

De familie Doorsnee was helemaal geen doorsnee familie, maar de doorsneefamilie wilde wel graag de familie Doorsnee zijn. De doorsnee families begonnen de kinderboeken van Annie M.G. Schmidt aan hun kinderen aan te bevelen en die kinderen begonnen voor de ogen van hun ouders het kwaad te verschrompelen tot 'lekker stout'.

Toen ik veertien was, kon mijn reusachtige vader mij plotseling niet meer wijsmaken dat het dragen van een spijkerbroek slecht was. Mijn vader aarzelde. Mijn vader gaf toe, misschien voor het eerst van zijn leven. Ik weet niet of het toeval is, maar hij luisterde fanatiek naar de familie Doorsnee en ik luisterde stiekem mee op de trap, in mijn pyjama, want ik mocht het niet horen.

Toen ik later, veel later, Annie M.G. Schmidts kinderboeken begon te lezen, kon ik nog steeds de bevrijdende werking voelen van haar lichte toon. Toen ik kinderboeken begon te schrijven werd ik niet zozeer beïnvloed door wat ze schreef, ook nauwelijks door hoe ze het schreef, maar wel liet ik me gretig vollopen met haar anti-meneren en mevrouwenmentaliteit.

Het zit namelijk zo: In den beginne waren er een man en een vrouw en zij hadden geen kleren aan, waardoor zij heel kwetsbaar waren. Ze hielden van elkaar en deden erg hun best, maar toch ging er van alles fout. Gelukkig vielen ze telkens op hun bips van het lachen, juist omdat ze zulke domme dingen deden. En God zag dat het goed was.

Bregje Boonstra
Luister eens naar me, ik heb je zoiets moois te vertellen

Net als de christelijke jaartelling valt het leven van Bekende Personen in twee delen uiteen: vòòr en ná de roem. Na de roem wordt elke stap, elk woord vastgelegd. Over de periode ervòòr is vaak nauwelijks iets bekend. Voor Annie M.G. Schmidt ligt het jaar nul op de christelijke tijdbalk omstreeks 1946, toen ze in dienst kwam bij Het Parool. Daarvoor was ze vanaf 1932 bibliothecaresse, van haar 21e tot haar 35e.

De gegevens voor dit stukje zijn o.a. afkomstig uit archieven en gesprekken met Annie Schmidt zelf en enkele van haar vroegere collega's.

Annie Schmidt: ‘Ik ben zeker niet uit roeping in de bibliotheek terecht gekomen. Ik had een verstandige moeder, die vond dat meisjes een vak moesten leren, maar ik had geen idee wat ik wilde en probeerde van alles. Toen kwam een vriend van mijn moeder met de bibliotheek op de proppen. In Kapelle wisten we niet eens wat dat was, dat moest de stadse vriend ons uitleggen. Het leek een keurige plek voor nette meisjes en mijn moeder was blij dat dat kind van haar eindelijk iets wilde. Mij klonk het heerlijk in de oren: tenslotte was ik een leesmens.

Bij ons thuis slingerden eeuwig boeken en kranten rond. Veel geld om boeken te kopen was er niet in een domineesgezin. Mijn vader ging altijd naar veilingen en mijn moeder had de leesportefeuille. Zij las ontzettend veel, vond dat je daar je tijd beter aan kon besteden dan aan het huishouden. Ik kreeg wel boeken op mijn verjaardag, maar dat was natuurlijk nooit genoeg.’

> Ik zie mezelf nog staan in mijn vaders studeerkamer, in de grote holle pastorie, zoekend naar een mals, groen blaadje tussen al die dorre, ritselende, bruine Vondels en Calvijnen en Woordenboeken. Ik vond zo zelden iets wat ik kon lezen en ik had zo'n knagende leeshonger, zo'n nooit verminderende, nooit ophoudende leeshonger.
> Als ik mijn ouders iets kwalijk neem, dan is het wel dit, dat ze niet in de eerste plaats vijfhonderd boeken voor MIJ kochten voordat ze zich lakens, theedoeken, paraplu's en juskommen aanschaften. Ik weet wel, ze hadden maar zo'n klein traktement, ze moesten toch al zo ploeteren om rond te komen, ze beseften niet hoe mijn hoofd knorde om meer voedsel, ach, ze konden het niet helpen. Maar ergens blijf ik het een misdaad vinden en ik richt een bestraffende vinger tegen al die ouders die eerst een bowlstel kopen en dan pas kinderboeken. Leeshonger is even erg als iedere andere honger en ik zal nooit vergeten hoe ik daar langs die boekenplanken liep te speuren, snakkend naar iets zonnigs tussen al dat doffe gebladerte der theologie.
> Ik was twaalf. *De kleine Johannes* had ik allang uit, de *Faust* van Goethe ook en alle afschuwelijk melige historische romans van Marjorie Bowen ook en *Ferdinand Huyck* ook, alles wat maar enigszins een vertelsel in zich droeg las ik en de ellenlange vertogen, beschouwingen en beschrijvingen at ik dan maar mee op, zoals een hongerige kat desnoods karton vreet als er maar een kabeljauwluchtje aan zit. Misschien heb ik daarom later het vak van jeugdbibliothecaresse zo prettig gevonden. Het betekende eten geven aan kinderen, volop. Ik was een juffrouw die zelf in haar jeugd karton had gegeten en nu soep en karbonaadjes en iets toe mocht uitdelen.

(Uit het voorwoord bij *De Ark*, bloemlezing met verhalen en gedichten voor kinderen.)

De directrice van de Openbare Bibliotheek in Vlissingen

Toekomstige bibliothecaressen in de openbare bibliotheek, toen nog ‘leeszaalassistentes’ genoemd, kregen hun opleiding voornamelijk in de praktijk. Annie Schmidt deed een jaar vooropleiding in Middelburg en vond daarna een stageplaats in de Schiedamse bibliotheek. Ze herinnert zich dat het daar heel druk was. In de crisisjaren werd er veel gelezen en bovendien was het warm in de leeszaal. Werkloosheid was er uiteraard ook in de bibliotheek zélf.

Leeszaal

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,
maar in de bibliotheek een volontair
die hunk'rend op een baantje zit te wachten
en boeken uitleent met een zeker air.

Ik lever geestlijk voedsel aan mevrouwen
die binnenkomen en alleen maar van
de allernieuwste liefdesboeken houwen,
‘maar niet zo'n engerd als die Wasserman’.

Ik loop met stapels boeken rond te sjouwen
en plak een etiquet op Gorters Mei.
Och, als nu juffrouw Jansen eens ging trouwen,
dan kwam er eindlijk eens een plaatsje vrij.

Ik ben het niet alleen, die staat te wachten
en achter me staat nog een hele rij.
Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,
maar niet zo heel veel in de maatschappij...

(Eén van de twee gedichten, waarmee Annie Schmidt in 1938 debuteerde in het tijdschrift Opwaartsche Wegen.)

Er kwám een plaatsje voor haar vrij, in Vlaardingen, voor een salaris van fl. 40,-- in de maand. De toenmalige directrice Lenie Oldhof herinnert zich:

‘Annie Schmidt (wij noemden haar toen Zus, en dat is ze voor alle vrienden uit die tijd gebleven) was in haar bibliotheektijd precies zoals ze als mens - en later in haar werk - was: vriendelijk, bescheiden, belezen, vol dwaze invallen, door haar humor sterk in staat te relativeren, met een scherpe kijk op mensen en toestanden en met de nodige zelfkritiek. We hebben vooral enorm veel gelachen in die tijd. Als de lezers al te gekke vragen stelden of als ze zelf weer eens iets dwaas gezegd had, dook ze even het magazijn in om uit te lachen en kwam daarna met een serieus gezicht weer tevoorschijn.’

In 1936 kwam Annie Schmidt in dienst van de Amsterdamse Nutskinderleeszaal, waar de in bibliotheekkringen bekende Louise M. Boerlage de scepter zwaaide.

‘Nee, ook daar heb ik niet bewust voor gekozen. Zo dol ben ik niet op kinderen. Je dankte de Heer in de hemel dat je een baan had, die zelfs tachtig gulden per maand opleverde. Ik bleek het werk fijn te vinden en heb er ontzettend veel geleerd. Louise Boerlage had heel vooruitstrevende opvattingen, die ze tijdens haar studie in Amerika had ontmoet. 's Zomers richtten we bijvoorbeeld bibliotheekjes in in verschillende parken. Je bracht de boeken echt naar de kinderen toe. In die tijd vond men dat je kinderen van de straat moest houden met iets mooi-literairs of iets pedagogisch-verantwoords.’

Eens - het is al jaren geleden - werd ik uitgenodigd een middag verhalen te vertellen aan kinderen in 'Ons Huis' in de Rozenstraat in Amsterdam. Ik nam de uitnodiging met enthousiasme aan en ik stelde me er veel van voor. Ik had toen nog een Pedagogisch Geweten. En dat Pedagogisch Geweten zei mij, dat ik een MOOI verhaal voor deze kinderen moest uitzoeken. Een verhaal Waar Ze Iets Aan Hadden!

En na lang zoeken besloot ik hen *De Waterkindertjes* te vertellen. Van Kingsley. Het is een mooi poëtisch verhaal, vol licht en donkere nuances en ik stelde me al voor hoe ik met een gevoelige stem zou vertellen over het lieve schoorsteenvegertje.

Toen ik daar stond, voor een zaal van over de honderd Jordaankinderen, die een herrie maakten als een oerwoud vol apen, toen kostte het om te beginnen al veel moeite om hen aan het luisteren te brengen. Ik moest heel lang met een stok op de grond timmeren en 'Stilte!' brullen, alvorens ik mijn gevoelige stem kon gaan opzetten. En toen ik het eindelijk deed en over het lieve schoorsteenvegertje begon te praten, toen wilden ze er al dadelijk niets van horen. Ze schopten en trapten en gilden en maakten een ontzagwekkende keet.

'Als jullie niet ophouden, schei ik uit met vertellen!' schreeuwde ik.

Ze hielden niet op.

'Nu schei ik uit met vertellen!' brulde ik boven alles uit. 'Gaan jullie maar weg. Ik houd op.'

Even was het stil. Toen zei een klein meisje vooraaan: 'Dan me cente terug! Ik heb de geldpest niet!' Het was inderdaad zo dat elk kind twee centen had moeten betalen om erin te komen.

'Je centen krijg je niet terug!' donderde ik. 'Eruit!' Maar toen begonnen de kinderen, die daar de onrechtvaardigheid van voelden, amok te maken. Ze klommen op het podium, schopten tegen de piano en tegen mijn schenen. Er moest een zaalwachter aan te pas komen, en ettelijke leiders en leidsters en de directrice zelf, en ik kon mij nog juist veilig stellen achter een pilaar voor ze mij aan stukken reten.

Toen alles de zaal uit was, hoorde ik ze morren en joelen. Het was het geluid van het grauw voor de Bastille. Heel stiekem ben ik door een zij-uitgang naar buiten gegaan en met gebogen hoofd ging ik naar huis. Maar ik had een grote les geleerd. Die kinderen hadden gelijk. Ze hadden geld betaald om een mooi verhaal te horen.

Nu was er een juf gekomen met een verhaal dat zij vervelend vonden. Dus weg met de juf! De volgende week ben ik teruggekeerd en heb hun een roversverhaal verteld met veel bloed. Ze waren innig tevreden

en hebben geluisterd tot het sensationele einde toe. (Uit: *Van schuitje varen tot Van Schendel*)

'Het bijzondere van juffrouw Boerlage was dat ze haar lezers ook *Dik Trom* en *Pietje Bell* gunde. Boeken moesten leuk en lekker zijn, als het maar geen lorren waren. Strips kwamen er niet in. In alle bibliotheken stonden de boeken toen nog in magazijnen, maar bij ons was er een open uitlening. Het was belangrijk dat kinderen zelf graaiden, vond Boerlage, als ze tenminste eerst hun handen hadden gewassen! Ze kregen ook een grote vrijheid. Ze hoefden niet stil te zijn, mochten hun eigen gang gaan en moesten alleen een beetje rekening met elkaar houden. Als in een gezin. Er kwamen veel volkskinderen, schatjes, maar ze waren arm en vies. De werkloosheid bracht echte, stinkende armoede. Dat hele spul stond buiten voor de deur te wachten en vaak rook je ze al op straat. Vooral op regenachtige dagen, dan gingen de klompen uit en dan kwam de stank hun al vooruit.'

'In die leeszaal zijn mijn ideeën over kinderen en boeken gevormd, door eindeloos observeren. Lezende kinderen zijn zo boeiend. De manier waarop ze ondanks de vreselijkste herrie totaal in hun boek verdiept zijn, zal mij altijd bijblijven. Ik hield van mijn vak. Er zat een echte schooljuffrouw-kant aan. Ik las veel kinderboeken en vond het dan prettig daar met kinderen over te praten, om iets door te geven van wat ik zelf leuk had gevonden. Eigenlijk deed ik toen precies hetzelfde wat ik later met schrijven ben gaan doen. Naar de kinderen toegaan en zeggen: luister eens naar me, ik heb je zoiets moois te vertellen. Gek, dat bedenk ik nu pas.'

'Er waren ook vervelende dingen, hoor. Aan catalogiseren had ik de pest. Al dat vreselijke gedoe met punten en komma's. En dan had je nog iets heel moeilijks: de annotatie. In veertig woorden moest je een boek typeren. Dom gepriegel. Ik haatte dat. Maar ja, juffrouw Boerlage was zelf heel pietepeuterig èn ze was kaartengek. We hadden eindeloos veel van die bakkies, waar we steeds weer kopieën voor moesten tikken. Onzin, mompelden wij wel eens, maar inspraak bestond toen nog niet en wat Boerlage zei moest gebeuren. Nooit kon je tegen haar op. Ze was een reuze personality en een egocentrische doordouwster. Je moet bedenken dat het zo'n andere tijd was.

Ze was echt een "meisje Boerlage", met een Liberty-jurk aan en een zuster die het huishouden deed. Vaak lag ze in haar kamertje op de divan en dan moesten wij voorlezen uit nieuw verschenen kinderboeken. Hou maar op, ik hoor het al, was het vaak na tien bladzijden. Ze schreef ook op die divan. Was eindeloos bezig met het vastleggen van haar ideeën over boekbeoordeling en wilde een heel levenswerk schrijven, geloof ik. Maar dat ging allemaal moeizaam en tobberig. Lees eens voor, zei ze dan. Nee, dat is niet goed. Hoe zou jij dat zeggen? Eigenlijk kon ze dus niet lezen en ook niet schrijven (schaterlach). Maar ze had zoveel liefde voor haar werk en ze was een autoriteit, ook voor buitenstaanders. Die raadpleegden haar in psychologische kwesties, wanneer een kind bijvoorbeeld absoluut niet wilde lezen.

Op haar manier was ze toch ook een soort moederfiguur voor ons. Ik weet nóg wanneer ze jarig was. Vijftien mei. Dan namen we altijd aardbeien voor haar mee, ook al waren die op dat moment niet te betalen.'

In 1940 deed Annie Schmidt de zgn. 'directeurscursus', een opleiding voor leidinggevende functionarissen, die werd gegeven aan de Koninlijke Bibliotheek in Den Haag. 'Dat was nog in de prachtige oude K.B. op het Voorhout. Heerlijk was het om daar te werken, met die schitterende collectie. Vooral over naslagwerken leerde je zoveel. Er gebeurde wel iets vreselijks. Er mocht natuurlijk absoluut niet gerookt worden tussen al die kostbare boeken, maar ik moest nou eenmaal m'n

leven lang een sigaret tussen mijn vingers hebben. Toen werd ik betrapt door Greve, een secreet van een man die door iedereen werd gehaat, en ik moest van de cursus af. Ik schreef een smeekschrift naar Brummel en kreeg als straf de opdracht om een bibliografie te maken over haardracht door de eeuwen heen. Wat heb ik daar op gezwoegd: haren vanaf de oude Egyptenaren tot nu. Ik maakte er zelfs een prachtige omslag om heen en had er nog het liefste een lok van mijn eigen haar bij gedaan. Zes weken ben ik weggeweest. Idioot? Het was toch je brood. Je baan hing er van af.'

Annie Moerkercken van der Meulen, een collega en medecursist in Den Haag: 'Wij werden daar de "juffrouwen directeur" genoemd. 's Ochtends deden we samen de post, aanvragen van bibliotheken uit het land. Zus wist altijd alles. Ze had zo'n geweldige belangstelling, voor wijsbegeerte bijvoorbeeld. Greve was geïrriteerd over haar, waarschijnlijk omdat ze vaak te laat kwam. Hij wilde haar ook voor haar examen laten zakken, maar toen heeft Brummel volgens de verhalen gezegd: 'Wat moet je dan wel voor iemand zijn om te slagen?'

In november 1941 solliciteert Annie Schmidt naar de functie van leeszaaldirectrice in Vlissingen. Louise Boerlage schrijft een warme aanbevelingsbrief:

'... Zij heeft zich bij allen in onze Leeszaal zeer bemind weten te maken. Zij is werkzaam en vlug; ze is trouw en heeft vaak getoond op spontane wijze zelfs zeer veel over te hebben voor dit werk, dat haar hart heeft... Naast vele begaafdheden heeft zij de gave uitstekend literair aan te voelen en heeft er bijzonder slag van in een paar woorden het essentiële uit een boek aan de lezer voor de leggen.' De aanleiding tot de sollicitatie is het ontslag van een joodse collega. Deze weet het nog precies:

'Boerlage was overvoorzichtig. Die vond dat je je moest houden aan wat de overheid van dat moment voorschreef. Ik moest maar wat achteraf blijven en me niet te veel laten zien. Zus was moedig. We konden altijd bij haar terecht, mijn man en ik, als we bijvoorbeeld een nacht ergens moesten slapen. De avond toen we weggingen zijn we ook nog bij haar geweest. Ik herinner me haar als bescheiden, haast schuchter en reuze behulpzaam. Ik moest eens een radiolezing houden. Dat durfde ik helemaal niet, maar

Zus hielp me er doorheen. Een van haar aardigste eigenschappen was dat ze over iets akeligs altijd zó kon praten dat het gek werd. Ik weet nog dat ze veel bezig was met gedichten, altijd onzeker wat andere mensen ervan zouden vinden. Zo ging ze eens auditie doen bij Charlotte Köhler, want ze wilde ook wel aan het toneel. Ze las haar gedicht ‘Herinnering’ voor en toen zei Köhler: ‘Je bent geen actrice, maar dat versje is mooi.’

De openbare bibliotheek

Annie Schmidt over de oorlogsjaren:

‘We waren automatisch aangesloten bij de Kultuurkamer en ik vond dat iedereen maar op moest houden met werken. Maar juffrouw Boerlage dacht dat als wij ermee ophielden, de Duitsers het over zouden nemen. Dat standpunt was toen vrij algemeen, ook in bedrijven. Dat is één van de tragedies van de oorlog.

Ik wilde weg uit die stad, naar de provincie, waar je geen S.S. had. De leeszaal had ook steeds minder te bieden. Er kwam niets meer uit en wie werd uitgegeven was fout. Alles was fout, er was geen aardigheid meer aan. En toen kwamen die collega en haar man, met een tandenborstel en een stukje worst. Zij zijn op de trein gestapt en uit mijn leven verdwenen. Het was gruwelijk. Ik hoorde nooit meer iets en dacht dus, die zijn dood. Najaar '44 was Zeeland al bevrijd. De dijken waren gebombardeerd en Walcheren was ondergestroomd. Mijn ouders woonden in Kapellen en éénmaal per week ging ik daar naar toe, op de fiets. Dan moest je bij eb over de Sloedam. Je had maar een paar uur de tijd, dus dat moest je heel precies uitkienen. Zo rijd ik daar een keer en van de andere kant komt mij een vrouwelijke soldaat tegemoet.

En toen dacht ik, zoals die op de fiets zit, dat kan alleen maar Els zijn.

En ze was het. Via Engeland met de Irenebrigade in Vlissingen terecht gekomen. Dat is dus één van de mooiste verhalen uit mijn leven.’

De directrice had wel heimwee naar Amsterdam. Uit een brief aan Louise Boerlage van augustus 1944: ‘Ik hoop dat u ook gauw weer eens in de pen wilt klimmen. Alle nieuws uit Amsterdam, hoe futiel dan ook is me zoo verschrikkelijk welkom, want je zit hier wel erg achteraf, met nooit eens een leeszaalmensch om mee te spreken, alleen maar een paar gehuwde leeszaalmenschen en die gelden niet meer, want die kan het geen steek schelen au fond. Wat zijn wij vrouwen toch een gediertes, hè, die hun vakliefde maar erg gemakkelijk verzaken.’

Verderop in de brief klinkt opeens iets door van de scherp formulerende schrijfster, wanneer het gaat om een assis-

tente die al vijftien jaar de verpersoonlijkte sleur is en die nu misschien op straat gezet kan worden: 'Ik zou werkelijk niet zo hardvochtig zijn om iemand weg te willen sturen als het niet was om die arme leeszaal, die er beslist onder lijdt, en ik er bovendien niet van overtuigd was dat ze net zoo gelukkig zal zijn als ze de rest van haar leven kippeveertjes uitzoekt, zwart bij zwart en zoo.'

Annie Schmidt in 1987: 'Die vrouw was fout, maar dat kon je in zo'n brief natuurlijk niet schrijven.

Ik had het in Vlissingen heel rustig, want alles lag stil. Het was een tijd van dierbare vriendschappen en van veel lezen. Ik moest altijd zo bij zijn, zo cultureel doen.

Toen verscheen er toch niets nieuws, dus kon je eindelijk eens lezen wat er allemaal al was. Gewoon kijken wat er nog in de kast stond. Met een clubje deden we dat, Shaw lezen bijvoorbeeld. Dat zou nu ook heel goed zijn, maar je zou er geen oorlog voor nodig moeten hebben.'

Na de bevrijding blijft ze nog enige tijd in Vlissingen. Ze probeert in Londen materiaal te krijgen voor haar geruïneerde bibliotheek bij de National Book Council: 'After four years of disgusting German propaganda many people want to read English newspapers, periodicals and books... As for the payment, I don't quite see now how that could be arranged, but perhaps you could suggest a solution.'

Ze ijvert bij de Gemeente voor een kinderleeszaal: '... een plaats waar aan kinderen in een rustige omgeving onder deskundige leiding gelegenheid wordt gegeven tot het lezen van goede lectuur.'

Het meest curieuze verzoek dateert van 26 juli 1945, is gericht aan het Rijksbureau voor de Grafische Industrie in Den Bosch en heeft haast iets weg van een cabarettekst: '... In mijn schrijven van 16 Mei verzocht ik u om vergunning tot aankoop van 1 bus stijfsel voor ons leeszaalbedrijf en onze huisbinderij. In uw antwoord van 24 Mei gaf u ons te kennen dat wij, zodra u ons iets positiefs kon meedelen, bericht van u zouden ontvangen. Onze stijfselpositie is echter op dit moment zoo door en door hopeloos dat ik mij nog eens tot u wend met het verzoek ons zoo enigszins mogelijk een weg te wijzen waarlangs wij dit artikel kunnen betrekken. Ons leeszaalwerk wordt practisch onmogelijk zonder dat wij over stijfsel beschikking hebben.'

In 1946 keert Annie Schmidt terug naar Amsterdam, waar ze gaat werken op de documentatie-afdeling van Het Parool. Een veertienjarige bibliotheekcarrière is ten einde, een schrijverschap vangt aan.

'Bij een krant wordt er voortdurend aan je getrokken: zou je niet eens zus of wil je niet eens zo proberen. In een bibliotheek is al zoveel geschrevens om je heen. Toen is het nooit in me opgekomen dat ik daar nog iets aan toe zou moeten voegen!'

Truusje Vrooland-Löb
De tekenaars van Annie M.G. Schmidt

Sinds de Verlichting heeft iedere halve eeuw zijn opvoeders, die hun invloed doen gelden op de vorming en dus de jeugd van ‘het kind’. De tweede helft van onze eeuw begon in dit opzicht bijvoorbeeld met de toen als revolutionair bestempelde opvoedingstheorieën van Benjamin Spock[1.] in Amerika, Astrid Lindgren[2.] in Zweden en Annie M.G. Schmidt in Nederland.

In 1950 verscheen *Het fluitketeltje en andere versjes* en dat was het begin van háár invloed op de bevrijding van zowel het Nederlandse kind, de vrouw en de taal uit een keurslijf van brave burgerlijkheid. Of Annie M.G. Schmidt nu wel of niet de ‘veelomstreden Grote Schrijvers-prijs voor het gehele oeuvre’ dit jaar krijgt; het is toch wel tot iedereen in ons land doorgedrongen dat haar werk volwassen literatuur is. Haar teksten - die inmiddels behoren tot het cultuurgoed van al twee generaties Nederlanders - verschenen niet alleen in letters, maar werden vrijwel altijd vergezeld door beelden: *door illustraties.* En omdat de mens, en zeker de jonge mens, ook een visueel gericht wezen - een ‘homo pictualis’ - een plaatjeskijker is, hebben deze illustraties bij haar teksten beslist ook bijgedragen tot het succes van haar kinderboeken. Want één van de geheimen van haar taal is, dat deze zich zo bijzonder leent tot het uitvoeren in beelden. Of het nu om theater, musical of tekenen gaat: Annie Schmidt blijkt steeds een inspirerend medium van waaruit belangrijke producten ontstaan. Zij laadt kunstenaars uit andere disciplines op, maakt tongen en tekenpennen los en prikkelt ze tot kunstzinnige hoogtepunten die ze zonder haar teksten misschien niet bereikt zouden hebben. Wellicht had zij als kinderboekauteur niet zo breed ‘uitgestraald’, als ze niet van het begin af aan gedragen werd door illustratieve talenten als Wim Bijmoer en Fiep Westendorp. Want bladerend door de chique gele, ongeïllustreerde verzamelbundel (*Tot hier toe*) voor volwassenen, dringt zich behalve een gevoel van bewondering, toch ook even de vraag op: ‘waar zijn de plaatjes nou, waar is het schaap Veronica te zien?’ Ze hebben haar alleen laten práten in deze bundel, die daardoor toch wat mist.

Maar terug naar haar geïllustreerde kinderboeken. We weten toch allemaal hoe *de Poedelman* de kindertjes in bad stopt, hoe *de vogel Bisbisbis* het meisje Rosalind meeneemt

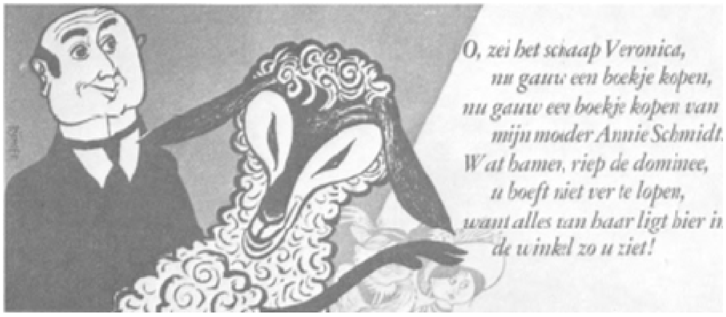
en hoe *Pippeloentje* er uitziet volgens Bijmoer? En natuurlijk is het ook bekend dat de tante van *Jip en Janneke* en *Pluk* en *Otje*, Fiep Westendorp heet. Met haar illustratoren heeft Annie Schmidt van het begin af aan geboft: vrijwel allemaal waren en zijn het vakmensen en artistieke persoonlijkheden, die haar bijzondere teksten enthousiast en met liefde van tekeningen voorzagen en daarmee een aantal van haar figuren tot een uitgesproken *verschijning* lieten worden. Dat heeft waarschijnlijk ook te maken met haar relatie tot die illustratoren. Of, zoals Wim Bijmoer - haar tekenaar van het eerste uur en collega uit het journalistencabaret De Inktvis - het werken met haar schetste:

‘Annie is een zalig mens om mee te werken. Onze samenwerking was eigenlijk ideaal. Dat werkte zo: maandagavond ging steevast de telefoon. Annie! “Wim ik heb dit of dat idee, of helemaal geen idee voor de krant.” Dan kletsten we een half uur aan de telefoon en lagen een groot deel daarvan in een deuk van het lachen. Diezelfde avond nog maakte ik dan een tekening naar aanleiding van dat gesprek en die werd dinsdagochtend al vroeg door de copy-auto gehaald. Zij zag die hele tekening nooit vooraf. En donderdags maakte zij vanuit haar aantekeningen pas haar versje. Zo hebben we dat jarenlang gedaan voor het Rotterdamse en het Amsterdamse Parool, waarvoor ik trouwens ook dikwijls direct ter plaatse “op de steen” tekende. Op een gegeven moment krijg je, als je iemand zo goed kent, een “nose” voor de essentie van haar verhaal, of haar gedicht. Ze vertelde me eens dat ze iets wilde schrijven over een gemeen meisje en haar hond. Ik riep: “Hou maar op, want ik zie die tekening al.” Ik kon het hoogtepunt vaak al haast voorspellen; dat zijn van die dingen die je intuïtief gaat aanvoelen. Je hebt dan toch iets van elkaar overgenomen: de wijze van denken. Als ik voor haar iets tekende ging het vanzelf direct de “crazy” kant op. Gelijkgestemde zielen, denk ik. Ik zei eens: “Annie, we hadden moeten trouwen.” Waarop zij antwoordde: “Twee van die gekken samen, dat was niks geworden...” Annie heeft vroeger zelf ook getekend en kan misschien daarom met ontzettend veel plezier naar andermans tekeningen kijken en er heerlijk om lachen. De excessen, het ongewone in tekeningen, daar houdt ze van. En dan het schaap Veronica, dat vrouwtjes-schaap met van die naar binnen gekeerde oogjes, daar lachte ze zich gek om. Ze zei altijd: “Dat schaap ben ik natuurlijk zelf, die dominee is mijn vader en die dames Groen zijn de mevrouwen die bij mijn moeder vroeger op “jour” kwamen.” Die combinatie van twee dames, een dominee en een schaap, waarvan iedereen zich in die tijd afvroeg hoe dat in elkaar stak, was eigenlijk heel satirisch bedoeld, maar ook heel scabreus! Ik heb voor Annie eens getekend

hoe dat nu echt zat, zo van de dominee in bed met de dames Groen en met het schaap enzo. Nou, ze vond het prachtig, maar heeft het alleen aan Carmiggelt durven laten zien en het daarna in een kist opgeborgen.

Het zijn teksten waarom wij ons in het cabaret gek hebben gelachen, met een humor die wel typisch Hollands moet zijn; haast onvertaalbaar. Volwassenen kunnen lachen om de dubbelzinnigheden - en het zit er vol mee - en de kinderen lezen de letterlijke versie en merken daar niets van. Dat is zo knap van haar. We hebben *Het schaap Veronica* dus ook in het journalistencabaret opgevoerd. Annie het schaap en ik de dominee. Er we zijn er een keer bijna in gebleven toen Annie haar pak achterstevoren had aangedaan, dus met de “Schwanz” aan de voorkant en vanuit de schapekop die ze al op had steeds maar vriendelijk vroeg: “Jongens, wat is er toch?” Een énige tijd was het. In haar teksten komen kinderen er meestal goed af - in mijn tekeningen ook - maar de volwassenen zijn dikwijls creaturen. Als je voor kinderen tekent moet je op hetzelfde moment even kind zijn. Dat klinkt natuurlijk pathetisch en aanstel-

lerig, maar het is waar. En je moet er gewoon lol in hebben. Annie vindt het ook leuk om een gedicht bij een reeds bestaande tekening[3.] te maken. Zo is bijvoorbeeld beertje Pippeloentje ontstaan. Zij maakte haar tekst bij mijn tekening van een soort Russisch beertje dat pap zit te eten uit een nap. Ja, Annie is een van de leukste mensen die we de laatste eeuw in Nederland gehad hebben.'



Praten met Wim Bijmoer[4.] over Annie Schmidt, over de cabarettijd en het tekenen is een fascinerend gebeuren: alsof je op een knop drukt en dan een warme douche van kostelijke anekdotes, knappe imitaties, citaten en gedichten over je heen krijgt. En die warmte en dat plezier in mensen is ook zichtbaar in zijn tekeningen bij Schmidts kindergedichten, *Het schaap Veronica*, *Abeltje* en de cabaretteksten.

Zijn pentekeningen zijn haast een grafische vertaling van Schmidts geest: hij is de eerste tenor die haar liederen schijnbaar moeiteloos grafisch vertolkt en zijn tekeningen vertonen in hun humor en sprankelendheid, een sterke synchroniteit met haar werk. Daarbij is hij een uitstekende tekenaar met een intuïtief gevoel voor een speelse vlakverdeling en compositie, hetgeen ook altijd heeft geleid tot mooie omslagen voor haar boeken. Zijn figuurtjes diedelen en golven speels over het blad en geven in hun hartverwarmende argeloosheid een warme noot aan de dialoog met Schmidt, waarin hij misschien wel eens wat van haar cynisme 'wegtekent'. Bijmoer is in zijn tekeningen de verteller naast de tekst die in zijn werk dezelfde vitaliteit vertoont als de auteur. Wanneer hij koningen of prinsessen creëert, is het duidelijk dat hij geniet van hun aankleding en dat dan de decor- en kostuumontwerper die hij daarnaast ook altijd is geweest, in hem loskomt. Illustreert hij daarentegen haar teksten voor volwassenen, zoals cabaretteksten, dan is zowel zijn lijnvoering als stemming ingetogener en toont hij zich wat meer de tekenaar van de tijd waarin ze ontstonden, de vijftiger jaren, en verwant aan collega's uit die periode als bijvoorbeeld Charles Boost en Eppo Doeve.

Maar wie Schmidt zegt, denkt meestal ook meteen aan *Jip en Janneke* en daar hoort dan direct de naam Fiep Westendorp bij. Deze beroemde boeken-kleuters begonnen hun leven als feuilletonfiguren op de kinderpagina van Het Parool en danken waarschijnlijk ook een deel van hun bekendheid aan de - voor die tijd zeker - verfrissende afbeeldingen die Westendorp van hen maakte. Ze heeft ze van het begin af aan vanuit een geslaagde simplicity geconcipiëerd, een bewuste

vereenvoudiging van de vorm, die behalve in het werk van Dick Bruna in Nederland zijn weerga niet vindt. Deze silhouetjes van Jip en Janneke met hun geprononceerde wipneuzen en kordate houdinkjes vertonen een eigenzinnige homogeniteit en hiermee heeft ze een consequente eigen vormentaal ontwikkeld. Omdat ze

het bewegingspatroon van kinderen (en dieren) zo goed voor ogen heeft, kan ze enigszins abstraheren en deformeren tot die heel persoonlijke composities en toch direct bij de jonge beschouwer overkomen. Hetzelfde geldt voor de hen omringende attributen, die ook al niet te lijden hebben onder haar wijze van tekenen. Hoewel dit humoristische werk toch wat koeler, minder zonnig, wat afstandelijker en wat meer op de vorm gericht lijkt dan dat van Bijmoer, past ook haar stijl uitstekend bij de verhalen van Schmidt. Het is ook qua sfeer heel ander werk dat ze te illustreren kreeg. Je kunt er tégen of ervóór zijn, als beeld blijven haar figuren in al hun eigenzinnigheid onuitwisbaar op je netvlies kleven en haar onverslijtbare creaties overtuigen jonge kinderen nog vrijwel altijd. Als ze zich zo vanaf de zeventiger jaren ook op het illustreren in kleur gaat toeleggen, blijft ze toch haar eigen stijl trouw. Dan verdwijnen echter de zwarte figuurtjes en wordt de illustratie voller, beweeglijker en minder een 'vignetje' naast de tekst, zoals bij de eerste boeken. Ze wordt wat anekdotischer en maakt bewust gebruik van de kracht die kleuren naast elkaar kunnen oproepen, om een accent in de tekening te leggen (*Floddertje*, *Pluk* en *Otje*). Ook wordt het kolderieke element in haar werk steeds belangrijker.

Na Bijmoer heeft Westendorp ook op een gegeven moment nieuwe illustraties voor *Het hele schaap Veronica* gemaakt. Nodig? Verstandig? Geslaagd? Hier stuiten we op het onderwerp van het opnieuw illustreren van een bestaande tekst door een andere illustrator, die dan moet opboksen tegen de voorgaande beelden waarmee een andere tekenaar het lezerspubliek eerder heeft gevoed en soms zelfs een hele generatie lezers. Dit verschijnsel zal zich bij Schmidt regelmatig voordoen. Opvallend is dat bij de commerciële teksten van Schmidt zoals *Prélientje* (van Persil) gekozen werd voor Fiep Westendorp als visueel begeleider van de boodschap. Waarschijnlijk heeft dat te maken met de gemakkelijke toegankelijkheid van haar werk voor een groot publiek; haar tekeningen doen het net als die van Bruna eveneens goed in de 'merchandising', op bijvoorbeeld kinderschorten, tasjes enzovoort.

Westendorp behoort evenals Bijmoer tot dié illustratoren die ook illustratief *ontwerper* zijn en een sterk gevoel voor compositie en paginabeheersing hebben. Mede hierdoor heeft ze waarschijnlijk van het begin af aan al zulke knappe omslagen

gemaakt (*Kroezebetje*, *Een zoentje voor Jip en Janneke*). In een interview met Ruud Gortzak in De Volkskrant[5.] vertelt ze over haar samenwerking met Schmidt: ‘We hebben eenzelfde soort humor. Als Annie iets in het hoofd had, dan belde ze me op en zei: “Ik ga dit of dat doen.” Met die gegevens ging ik tekenen en het bleek alras dat we zonder de letterlijke tekst met elkaar konden wer-

ken. Als ik de dingen af heb, ga ik ze aan haar laten zien en vraag haar of zij ze goed vindt, want het gaat toch in de eerste plaats om het verhaal. Er is voor mij altijd een belangrijk punt en dat is: voorkomen dat je juist dàt moment tekent wat de schrijver als hoogtepunt te vertellen heeft. Stel dat er in een verhaal iemand in een put moet vallen, dan moet je dat nooit tekenen. Teken je dat wel, dan breek je de spanning bij de kinderen. Dat moet niet. Ze moeten uit het boek lezen wat er gebeurt, dat moeten ze niet op het plaatje zien.'

Een standpunt dat illustratice Mance Post ook altijd hanteert tijdens het illustreren. Zij werd gevraagd om tekeningen te maken voor een serie leesboekjes, geschreven door Annie Schmidt, *Waaidorp*; alledaagse verhalen gesitueerd in een wat prozaïsche nieuwbouwwijk met mensen in allerlei maten en soorten. ‘Ze hadden voor deze schoolboekjes een tekenaar nodig die niet speciaal grappig was.

De tekeningen moesten er zo gewoon mogelijk uitzien en beslist niet karikaturaal zijn. Als tekenaar “vertel” je mee aan de beginnende lezertjes, je helpt bij een soort didaktiek van zo'n leesmethode. Schmidt is een echte teamworker. Ze weet wat ze wil, maar is heel soepel.'

Mance Post schept in zachte introverte potloodstrepen en in voorzichtige tinten een vrijblijvend realistisch en vriendelijk wereldje naast de zinnen van Schmidt. Het is zichtbaar dat ze zich wat betreft allerlei details - of het nu een wieg, marmot, brommer of een baby is - goed gedocumenteerd heeft, gekeken naar de werkelijkheid. Die tekeningen doen dan wat realistischer, doortimmerder aan dan andere, die al in het hoofd of in de hand zaten. Zoals bekend maakt ze veelvuldig gebruik van de om haar heen levende kinderen, soms ook haar modellen, die ze op papier weer wat anoniemer maakt. Doordat ze niet zo'n uitgesproken krachtige, beeldende klank produceert, slaagt ze er in heel toegankelijk voor een groot en jong publiek te tekenen, dat waarschijnlijk niet gauw de lieve baby-tekeningen bij het spannende verhaal van de geboorte van Basje uit zijn schoolleesboek zal vergeten.

In de ruim dertig jaren dat Schmidt voor kinderen schreef, hebben nog andere belangrijke Nederlandse kinderboekenillustratoren wel eens een tekst van haar geïllustreerd. Zo tekende Jenny Dalenoord al een aantal malen een nieuwe omslag voor het door haar geïllustreerde *Wiplala* (uit 1957), dat nog steeds met de oorspronkelijke, wat silhouetachtige tekeningen uitgegeven wordt. Ook zij maakte ze na telefonisch contact met Annie Schmidt in afleveringen voor het, helaas ‘overleden’, kindertijdschrift Kris-Kras. Wie het omslag in kleur van de zestiende druk vergelijkt met de tekeningen in het binnenwerk, ziet dat Jenny Dalenoords illustratieve talent constant is blijven groeien. Ook de tekenaar Carl Hollander, die we misschien in eerste instantie associëren met *Pippi Langkous* of met *De kleine kapitein* van Biegel, heeft zijn partij mogen meeblazen in het Schmidt-ensemble. Waarschijnlijk omdat zijn vitale tekenpen met de herkenbare vormgeving zich leent voor het neerzetten van gekke wijfjes en katten, kreeg hij in de zeventiger jaren de kans om voor *Minoes* en *Heksen en zo* zijn gewassen pentekeningen en omslagen te maken.

Wanneer in 1980 de virtuoze The Tjong Khing zijn illustraties bij *Abeltje* (uit 1953) maakt, lijkt het wel of hij met zijn licht vervreemdende, uiterst knappe tekeningen iets anders met haar tekst doet dan zijn collega's. Is Bijmoer 'het broertje' van Schmidt en Westendorp de visuele crea-

tor van de eigenzinnige figuurtjes en daarbij Schmidts rechterhand, The Tjong Khing weet het geheel wat naar zijn hand te zetten en maakt van een Schmidt-tekst een beetje een 'The-boek'. In grafisch opzicht is het beslist een zeer geslaagd boek, al zullen dertigers misschien wat heimwee krijgen naar het Bijmoer-Abeltje uit hùn kleutertijd. En ook al maakt tekenaar Jan Jutte nog zo'n lekker Engels en goed getekend knuffelbeertje van *Pippeloentje*-want ook hij is beslist een illustratief talent van de tachtiger jaren om in de gaten te houden - toch zien voorlezende ouders misschien nog liever hun eigen wat logge, gemoedelijke Bijmoer-Pippeloen terug. Een grafische generatiekloof, dus.

Wie benieuwd is geworden naar wat haar illustratoren nù bij haar gedichten tekenen, moet zijn ogen maar goed de kost geven in de rijk geïllustreerde bundel *Ziezo* (Querido, 1987): daar staan ze allemaal weer in, met oud en veel nieuw werk. Met als extra verrassing een aantal schitterende tekeningen die Schmidt-debutant Peter Vos maakte bij onder andere *Stekelvarkentjes wiegelied*, *Het wielewalenweeshuis*, *De Kibbeltjeskat* en *Duifies.* En voor deze uitgave blijkt onder de dames-illustratoren Fiep-Mance-Jenny ook onderlinge telefonische ruilhandel geweest te zijn. F.: 'Ben jij goed in ezeltjes?'. M.: 'Nee, daarvoor moet je bij J. zijn.'

Veel geweldige tekenaars, illustratoren dus, naast Schmidt[6.]. En zo voelen ze zich zelf meestal ook, náást haar en wat dienend ten opzichte van de tekst. Of zoals Wim Bijmoer zegt: 'Bij Schmidt had je een aanvullende plaats; àlles reikte ze je aan, àlles zat er al in. Want ook zonder illustraties zijn de versjes al zó sterk, dat je je als illustrator vaak afvroeg: Is die vent nou nog wel nodig?'

De tekenaars van Annie M.G. Schmidt blijken zich vermoedelijk uit bescheidenheid ten opzichte van haar grote talent meestal niet voldoende bewust te zijn van de grote kracht van hun èigen werk naast het hare: de tekeningen!

Eindnoten:

1. B. Spock, *Baby- en kleuterverzorging.* Amsterdam, Contact, (eveneens!) 1950.
2. A. Lindgren, *Pippi Langkous.* Assen, Born, 1952.
3. Zo maakte Annie Schmidt ook een tekst bij de wat surreële platen van Jan Marinus Verburg (die in 1978 met een Gouden Penseel bekroond werden). In dit boek *Tom Tippelaar*, heeft Schmidt een wat aanvullende rol.
4. Deze uitspraken tekende ik op tijdens een gesprek bij Wim Bijmoer thuis, in mei 1987.
5. R. Gortzak, De Volkskrant, 14-10-'77.
6. Voor bibliografische gegevens met betrekking tot de illustratoren en de boeken, zie: *Kijk, Annie M.G. Schmidt; De schrijfster in beeld.* Amsterdam, Querido/Ned. Theater Instituut, 1984, pag. 109-120.

Anne de Vries
Annie Schmidt en de moraal

In haar dankwoord na de uitreiking van de Staatsprijs voor kinder- en jeugdliteratuur noemde Annie Schmidt in 1965 als belangrijkste eis voor een goed kinderboek: ‘Het moet wáár zijn en nergens gelogen.’ Voor een auteur van speelse kinderversjes, verhalen vol fantasie en zelfs een bundel sprookjes is dat een opmerkelijke uitspraak. Waarheid is immers de eis van fervente anti-sprookjesmensen, die alle fantasie willen uitbannen. En het was in 1780 al de eis van de pedagoog C.G. Salzmann, die kinderen verhalen wilde geven die doordrenkt waren van moraal. Zijn opvattingen zijn nog altijd actueel, want de kinderliteratuur kan maar moeilijk afscheid nemen van domineesland.

Voor Schmidt betekent waarheid echter dat een schrijver nooit opzettelijk een boodschap mag brengen. Het gevaar komt volgens haar van een andere kant dan meestal wordt aangenomen:

> In dit land - waar er geen equivalent bestaat voor het woord imagination - komt het gevaar op artistiek terrein altijd van het geestloos-fatsoenlijke, van het opzettelijk-goedwillende, de totems en de taboes, de angst voor de waarheid en het uittrappen van vuur.

Waarheid is bij haar een esthetische eis. Het gaat om een ‘innerlijke waarheid’, die niets met de werkelijkheid te maken heeft: een kinderboek mag niet verzonnen zijn, het moet helemaal vanzelf ontstaan, zegt ze in 1987 tegen Joke Linders. En ‘alles moet kloppen, de toon en de taal, alles.’ Dit sluit een opzettelijke moraal uit, die immers nooit vanzelf ontstaat maar van tevoren bedacht is.

Schmidt heeft niet alleen literaire bezwaren tegen een moraal. De afkeer van het ‘geestloos-fatsoenlijke’ en het ‘uittrappen van vuur’ loopt als een rode draad door haar werk, waarin ze steeds weer het conformisme en de hypocrisie van de aangepaste burgers op de korrel neemt. Niet voor niets begint ze *Van schuitje varen tot Van Schendel* in 1954 met een uithaal naar de hypocriete moraal van de negentiende-eeuwse kinderliteratuur en de Afschrikwekkende Voorbeelden van *Struwelpeter* en consorten.

In haar kinderpoëzie uit die jaren neemt ze wraak op *De brave Hendrik.* In ‘Het zoetste kind’ (*Op visite bij de reus*) ontmoeten we het volmaakte toonbeeld van burgerdeugd, Pieter Hendrik Hagelslag, die altijd zijn voeten veegt, 's avonds ongevraagd naar bed gaat, nooit jankt, brult, jengelt of drenst, nimmer jokt en nooit een scheur in zijn broek heeft. Als hij groot is, trouwt hij met de keurige juffrouw Balkenbrei.

> Zes kinders hebben ze gekregen,
> die nimmer hunne voeten vegen,
> die altijd in de goten slieren,
> en altijd razen, schreeuwen, tieren,
> die bloesjes hebben vol met vlekken

en altijd lange neuzen trekken,
die brullen, janken, drenzen, jengen,
en iedereen tot wanhoop brengen.
Tot Pieter Hendrik Hagelslag
zijn handen wringt van dag tot dag.
Waarmee ik weer heb aangetoond:
De deugd wordt niet altijd beloond.

De Afschrikwekkende Voorbeelden worden geïroniseerd in ‘Marietje was bang voor water en zeep...’ (uit: *Dit is de spin Sebastiaan*):

Marietje van Dalen uit Kreukelendamme,
die hield niet van wassen en hield niet van kammen,
zij hield niet van zeep en zij hield niet van water
en stelde het wassen maar uit tot later.

Zij wordt zo vies als een varken, er groeit gras in haar hals en ten slotte groeit zij vast in de grond:

De vogeltjes bouwden een nest in haar haren
en langzamerhand kreeg ze takken en blaren.
Het is waar, al lijkt het een nare droom:
Marietje van Dalen is nu een boom.

Dus... meisjes die bang zijn voor zeep en voor water,
die worden allemaal bomen... later.

Het is natuurlijk de vraag of de ironie door alle kinderen begrepen werd. Ik ben wel eens iemand tegengekomen die

zei dat ze dit vroeger toch wel een eng idee vond. Maar zij is geen maatstaf, omdat ze zelf Maria van Dalen heette. En er zijn genoeg andere versjes die voor tegenwicht zorgen: het titelgedicht van *Ik ben lekker stout* bijvoorbeeld en het laatste versje van die bundel, over de vrouwelijke tegenhanger van Piet de Smeerpoets, ‘Slordige Saartje’, die haar geluk vindt in het Slordige Sloerieland:

De prins van dat land was nog viezer dan vies.
't Was net Piet de Smeerpoets, maar dan ook precies!
En toen hij de Slordige Saartje ontmoette,
toen was hij verrukt. En hij viel aan haar voeten.
Ze trouwden en 't was wel een slordig paartje:
de Slordige Prins en het Slordige Saartje.

En al de kindertjes die ze kregen,
zaten metéén al vol vlekken en vegen.

Een kinderboek met een schoongewassen moraal is sindsdien niet meer denkbaar. Een hypocrietere vorm van opvoederigheid hekelde Annie Schmidt in een van haar *Impressies van een simpele ziel*, ‘Het gaat er in het leven maar om’. Zij signaleert een neiging om kinderen, gelijk met de levertraan, allerlei axioma's in te lepelen, bijvoorbeeld dat het er in het leven alleen maar om gaat, anderen gelukkig te maken.

> Gelukkig maar dat Fietje niet verder vraagt. Stel je voor dat ze vroeg: Is pappie nou weer bezig op de Beurs, anderen gelukkig te maken, mammie?

Later leert Fietje dat ze zich de kaas niet van het brood moet laten eten. Toch is ze niet vergeten wat haar moeder haar geleerd heeft:

> Want als ze zelf een klein meisje heeft, zal ze eens een keertje ernstig naast haar gaan zitten en zeggen: Denk er om, het gaat er in het leven alleen maar om, anderen gelukkig te maken, kind, dat is de enige manier om zelf gelukkig te worden.

Wie uit is op zekerheden, is bij Annie Schmidt aan het verkeerde adres. Twijfels heeft ze gelukkig volop. In haar kinderboeken gaat zij morele problemen niet uit de

weg, maar ze roept alleen vragen op; de antwoorden blijven uit. Morele vragen ontstaan bijvoorbeeld uit de confrontatie van de dieren- en mensenwereld, dat vaak een satirisch effect heeft. Als de katse juffrouw Minoes een lijster bevrijdt uit de bek van haar zuster, is de laatste buiten zichzelf van woede over de hypocrisie die daaruit spreekt:

> Weet je wat *jij* bent? Je bent een *mens.* Je bent net als die vrouw van me. Die vrouw van *ons*, want het was vroeger jouw vrouw ook. Ze eet *wel* kip maar o wee, als wij een vogeltje te pakken hebben.

In een iets andere vorm komt dit probleen terug in *Otje*, waar een stel muizen op zoek gaan naar Musopia, de heilstaat die ze zich voorstellen als een land zonder katten en vallen. Als ze een plek vinden die daarop lijkt, doemt er een nieuw gevaar op: Kwark, de kraai, die ook wel muizen lust. Het echte Musopia is dus een land zonder vallen, zonder katten en zonder kraaien. Maar als Kwark de muizen heeft leren kennen, toont hij een menselijk trekje door vast te stellen: 'Een diertje dat een naam heeft is niet om op te eten (...) Als een beest een naam heeft, is hij *iemand.*'

De vondst is veel raker doordat elk spoor van belering ontbreekt. Een verhaal is nu eenmaal aangenamer dan een preek, satire gaat boven moraal en speldeprikken zijn effectiever dan mokerslagen.

Eenmaal heeft Annie Schmidt zich laten verleiden tot een boekje met een rechtstreekse boodschap: *Het fornuis moet weg* (1974), waarin het meisje Bert en de jongen Jos ontdekken dat ze best kunnen worden wat ze willen: timmervrouw en huisman. In het interview met Joke Linders noemt zij het een vreselijk boekje: 'Ik had de opdracht gekregen om het “evangelie van de emancipatie” te brengen. Ik heb het met lange tanden gedaan en dat is te merken ook.'

Maar ook in de uitwerking van zo'n boodschap blijkt zij haar aard niet te kunnen verloochenen. De kinderen leggen het probleem van hun beroepskeuze voor aan een 'pennel' in het dorpshuis. Mevrouw 1 zegt dat een jongen wel huisman kán worden, maar dat het niet goed is:

'Want het hoort niet. De vrouw hoort thuis en de man moet het geld verdienen. Zo hoort het.'
'Maar waarom hoort het zo?' vroeg Bert.
'Omdat het altijd zo geweest is.'
'En waarom kan het niet veranderen?'
'Omdat God het zo gewild heeft,' zei mevrouw 1. 'Hij heeft de man en de vrouw geschapen, hem om te werken en haar om te zorgen. Hij heeft ze ieder een taak gegeven. Een taak voor de man, en een taak voor de vrouw. Zo is het en zo moet het blijven.'
'Is God ook een man?' vroeg Bert.
'God is geen mens,' zei mevrouw 1. 'God is het Opperwezen. En wat het Opperwezen wil, dat moeten wij doen.' Mevrouw 1 werd een beetje rood in haar gezicht, ze stak haar wijsvinger op en zei: 'We moeten gehoorzamen aan Gods wil. De man heeft zijn taak, de vrouw heeft haar taak. Wij mogen daar niets aan veranderen. Begrijp je dat?'

Meneer 3 komt tussenbeide met de verklaring dat het tegen de natuur is om de rollen om te draaien. Dat staat trouwens Gedrukt. Waarop mevrouw 1 hem in de haren vliegt, want wat zij vertelde staat Geschreven. Als er een handgemeen ontstaat, vat mevrouw 2 de conclusie samen: beide antwoorden komen op hetzelfde neer, rolwisseling is niet mogelijk. 'Het antwoord is *neen.*'

Het fornuis moet weg mag dan een evangelisch boekje zijn, een fraaiere satire op benepen leerstelligheid en gemoraliseer van welke richting dan ook - met opgeheven wijsvinger - moet nog geschreven worden.

Ook deze satire - ik herhaal het nog maar eens - heeft een morele kant. In haar kritiek op het conformisme en de hypocrisie van de burgerlijke maatschappij is Annie Schmidt een moraliste. In de recensies van haar gedichten en liedjes voor volwassenen, *Tot hier toe*, is dit al herhaaldelijk opgemerkt. Maar - en dat is vooral in de kinderliteratuur iets opmerkelijks - het gebeurt allemaal op een luchtige toon, zonder het opgeheven vingertje van mevrouw 1 (en een heleboel andere mevrouwen en meneren). Haar kinderboeken lopen altijd goed af. De 'goeden' winnen, had ik bijna gezegd, maar de tegenstelling is nooit goed en kwaad - maar aardig, slim, inventief tegenover onsympathiek, dom, benepen. De laatste rol wordt bijna altijd gespeeld door volwassenen. Kees Fens typeert de kinderboeken vanaf *Wiplala* als een permanente samenzwering tegen de officiële wereld van uniform, ambtsketen en gekocht aanzien. Van die wereld maken ook de opvoederige volwassenen deel uit. Keurig nette mensen zijn het, streng, schoon en ijskoud: de directrice van een kostschool in *De A van Abeltje*; mevrouw Helderder in *Pluk van de Petteflet*, die net als de was middelenreclame vindt dat wit altijd wit moet blijven; en de tantes Lena en Mies in *Otje*, die voor Otjes bestwil haar muizen bij de vuilnisbak zetten. Omdat zij het dichtste bij zijn en daardoor het leven van de kinderen constant vergallen, zijn het de ergste vertegenwoordigers van het gezag. En de opstand tegen deze autoriteiten, is het meest concreet; het is ook de vorm van anarchisme die voor de lezer het meest herkenbaar is.

Het is geen wonder dat Annie Schmidt een van de weinige kinderboekenschrijvers is die door Guus Kuijer met waardering wordt genoemd in *Het geminachte kind.* Zijn kritiek op de opvoeders is eveneens te herleiden tot kritiek op de burgerlijkheid, die hij omschrijft als 'niet willen zien, niet willen horen, niet willen weten'. Het werk van Annie Schmidt staat vol met karikaturen van deze vorm van burgerlijkheid. Ook in zijn opvattingen over kinderen stemt Kuijer met haar overeen. Kinderen zijn volgens

Schmidt nog niet zo verrot en bedorven: ‘En dat bederf, dat is vooral het *prestige*, het zich-een-pak-aantrekken, het masker-dat-je-opzet, het verbod van spelen en fantaseren.’ (tegen Ischa Meijer in 1975)

Kinderen kunnen nog geloven in een sprookjeswereld, een vermogen dat de meeste volwassenen volgens haar verleerd hebben. Die gedachte is al te vinden in haar gedicht ‘Aan een klein meisje’ (*En wat dan nog?*, 1950):

> Dit is het land waar grote mensen wonen.
> Je hoeft er nog niet in: het is er boos.
> Er zijn geen feeën meer, er zijn hormonen,
> en altijd is er weer wat anders loos.
>
> En in dit land zijn alle avonturen
> hetzelfde, van een man en van een vrouw.
> En achter elke muur zijn andre muren
> en nooit een eenhoorn of een bietebauw.
>
> En alle dingen hebben hier twee kanten
> en alle teddyberen zijn hier dood.
> En boze stukken staan in boze kranten
> en dat doen boze mannen voor hun brood.
>
> Een bos is hier alleen maar een boel bomen
> en de soldaten zijn niet meer van tin.
> Dit is het land waar grote mensen wonen...
> Wees maar niet bang. Je hoeft er nog niet in.

Het belangrijkste verschil met *Het geminachte kind* is dat Annie Schmidt haar opvattingen nooit rechtstreeks fomuleert, maar ze verstopt in portretten en afbeeldingen: karikaturen van bekrompen burgers of het bovenstaande schrikbeeld van de volwassen wereld. En omdat haar kinderboeken in een betoverde werkelijkheid spelen, is er ook voor de keurigste volwassenen nog redding mogelijk: in *Pluk van de Petteflet* gaan grote mensen spelen als ze hasselbramen gegeten hebben, zelfs mevrouw Helderder tekent met viltstiften op haar pas gewitte muren.

Het worden kortom net de excentrieke figuren die we tegenkomen in haar kinderversjes, zoals de dame die liever een kat wil zijn en de koning die met treintjes speelt in plaats van te regeren. Het gedrag van mevrouw Helderder vinden we al bij de burgemeester van Hogezand (in *De lapjeskat*), die eendjes tekent op de wanden, maar deze slechte gewoonte ten slotte overwint:

> De burgemeester van Hogezande
> tekent nu tijgertjes op de wanden,
> tekent nu tijgertjes op de muren
> en op de schutting van de buren.

De hasselbramen zijn een list van Pluk en zijn helpers. Hun overwinning op de fantasieloosheid is niet alleen amusant, voor jonge lezers is het ook bijzonder troostrijk: een morele ondersteuning in hun dagelijkse aanvaringen met de opvoeding. Wie perse iets wil 'meenemen' van het verhaal - we wonen tenslotte in domineesland - kan er een les in vinden voor grote mensen: een vrolijke, anarchistische les, die de opvoederigheid ondermijnt. Maar door de relativerende toon, die geheel in overeenstemming is met de strekking van het verhaal, kan je ook hier niet van een les spreken: wie de moraal wil samenvatten, heeft hem niet begrepen.

Bibliografie:

Kees Fens, De kleine republiek. In: *Kijk, Annie M.G. Schmidt.* Amsterdam, Querido, 1984, blz. 5-6.

Kees Fens, Opstand tegen de spuitbussen. In: De Volkskrant, 26-5-1986.

Guus Kuijer, *Het geminachte kind.* Acht stukken. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.

Joke Linders-Nouwens, Ik heb zo'n drang van binnen. Gesprek met Annie M.G. Schmidt. In: *Even met de kont op reis.* Avonturen met kinderboeken. Amsterdam, Querido, 1987, blz. 117-123.

Ischa Meijer, 'Gegroet! Ik zit onder de olijf en kijk wel verder.' In: Haagse Post, 18-1-1975.

C.G. Salzmann, *Ontwerp ter proeve hoe men op de beste wijze kinderen, van jongs af, tot Godsdienst kan opleiden.* Uit het Hoogduitsch vertaald. Haarlem, François Bohn, 1790. (Oorspronkelijke uitgave: 1780.)

Annie M.G. Schmidt, *De A van Abeltje.* Geïllustreerd door Wim Bijmoer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1955.

Dankwoord bij de aanvaarding van de Staatsprijs voor kinder- en jeugdliteratuur. In: De Openbare Bibliotheek, jaargang 8 (1965), nr. 4.

- *Dit is de spin Sebastiaan.* Geïllustreerd door Wim Bijmoer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1951.
- *En wat dan nog?* Gedichten. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1950.
- *Het fornuis moet weg.* Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, Querido, 1974.
- *Ik ben lekker stout.* Met plaatjes van Wim Bijmoer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1955.

- *Impressies van een simpele ziel.* Deel 1. Amsterdam, Querido, 1951.
- *De lapjeskat.* Met plaatjes van Wim Bijmoer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1954.
- *Minoes.* Met tekeningen van Carl Hollander. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970.
- *Op visite bij de reus.* Met plaatjes van Wim Bijmoer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1956.
- *Otje.* Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, Querido, 1980.
- *Pluk van de Petteflet.* Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, Querido, 1971.
- *Van Schuitje varen tot Van Schendel.* Amsterdam, Vereeniging ter bevordering van de belangen des boekhandels, 1954.
- *Wiplala.* Met plaatjes van Jenny Dalenoord. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1957.

Jacques Klöters
Heeft Annie M.G. Schmidt wel eens een musical geschreven?

'Madam' met Conny Stuart en Ton Kuyl

Vijf jaar geleden schreef ik aan een musical. 'Wie kan me beter op weg helpen met tips en raadgevingen voor dit weerbarstige genre dan Annie M.G. Schmidt,' dacht ik en vroeg belet. Ik deed me voor als radioman die een uiterst belangrijk diepte-interview met haar wilde maken. Ze stemde in met onze afspraak, maar het klonk alsof ze een oproep voor het ziekenhuis kreeg.

Een sombere natuur die Annie Schmidt, dat werd me bij m'n bezoek wel duidelijk. Niet iemand die echt zit te genieten van haar miljoenen. Ze lag niet zelfbewust achterover in een klipgeiteleren bankstel van Chico Lasagna, maar ze zat zorgelijk gebogen over mijn microfoon, waar ze naar staarde alsof er elk moment gras uit kon gaan groeien.

Toen ik haar vertelde dat ik ook bezig was met een musical keek ze me aan met de blik van iemand die al diverse ruggemergpuncties gehad heeft en zei: 'Dat is heel moedig van je.' Ik dacht de nuttige tips van haar lippen te kunnen likken, maar ze riep voortdurend: 'Doe het anders! Doe het in godsnaam anders dan ik! Ik ben een oud mens en vreselijk ouderwets, mischien moet ik er wel mee ophouden.' 'Onzin!' riep ik, 'Uw teksten zijn nog altijd van ongeëvenaarde klasse.' Ze richtte haar hoofd op en keek me aan of ik krankzinnig was. Ze legde me vol overtuiging uit dat haar teksten slechts lorren waren, voer voor de vuilnisbak, die net op het nippertje door de regisseur gered werden. De ánderen, de producer, de componist, de uitvoerenden, dát waren de mensen die een musical tot stand

brachten. ‘Kunt u dáár niet beter mee gaan praten,’ vroeg ze hoopvol.

Toen ze mijn hooggestemde musicalplannen vernam, waarschuwde ze me gelijk het publiek niet te hoog aan te slaan: ‘Het zijn allemaal kinderen, moet je weten.’ Ik mocht vooral niet te genuanceerd worden in mijn tekst. De regisseur of choreograaf over wie ze net nog zo hoog had opgegeven, zou ongetwijfeld mijn meest geslaagde zinnen laten vertrappelen door tapdansende chorusgirls. Klaaglijk ging ze verder over liedjes die voorgeschreven werden door de regisseur, omdat iemand zich zonodig moest verkleden. Er moesten scènes geschreven worden, niet uit artistieke aandrift, maar omdat de producent nou eenmaal een goedkope partij paraplu's op de kop had weten te tikken. ‘Ach,’ zei ze, ‘soms komt er nog wel eens iets goeds van. “Op een mooie Pinksterdag” is op die manier geschreven, vanwege zo'n verkleedpartij. Dat is nog altijd wel een goed liedje, dacht ik.’ Ik verzekerde haar dat dit lied wat mij betreft meer recht had om in de ronde muur achter het monument op de Dam gebeiteld te staan dan de versteende wartaal van Roland Holst.

Nu ik haar beter heb leren kennen en er nog vele gesprekken op gevolgd zijn, besef ik dat ik Annie trof op een moment van twijfel aan eigen kunnen. Dat kan kennelijk een schrijfster overvallen die al veertig jaar bewijst dat ze het kan. Op zo'n moment kan iedereen die zegt dat een tekst of een musical ouderwets, achterhaald, slap of oubollig is, zo'n ontzaglijk gelijk van haar krijgen dat het lijkt alsof de schrijfster blij zou zijn als haar schrijverij voorgoed voorbij zou zijn. Ze werkte moeizaam aan *De dader heeft het gedaan* en keek verlangend terug naar de zorgeloosheid en naïviteit waarmee ze haar eersteling *Heerlijk duurt het langst* in 1965 geschreven had.

John de Crane, producent en manager van Wim Sonneveld had haar gebeld en om een vertaling gevraagd van een Frans stuk. Zij had geantwoord dat zolang ze zelf nog zoveel ideeën had, ze niet aan een vertaling begon. Er was een gesprek van gekomen en het verzoek om met Harry Bannink een musical te schrijven. Ze had ja gezegd zonder precies te weten wat een musical was. Ook Harry Bannink, de pianist-componist van Sonneveld, wist niet meer dan dat het een toneelstuk met muziek en dans en liedjes was. Op dat moment was de musicalgeschiedenis in Nederland ook nog maar net begonnen. Annie M.G. had Wim Sonneveld kunnen zien in *My Fair Lady* en Lia Dorana in *Irma la Douce* en er waren nog wel wat meer musicals te zien geweest, maar ze was naar eigen zeggen onkundig van wat de eisen van dit genre eigenlijk waren.

Hoe hoort een musical te zijn?

Uit de vele boeken die over dit goed gedefinieerde genre bestaan was op te maken dat de musical zich in de Verenigde Staten sinds de eeuwwisseling ontwikkeld had uit de revue, de operette, het variété, de minstrelshow en de extravaganza (spektakelshow) en dat het een geheel eigen vorm van muziektheater was geworden. *Showboat* (1927) van Hammerstein en Kern was de eerste moderne musical geweest en de ontwikkeling liep verder via *Pal Joey* (1940), *Oklahoma* (1943) naar *My Fair Lady* (1956).

1. Het was een stuk in meestal twee bedrijven met een behoorlijk verhaal, vaak gebaseerd op een roman of een ouder toneelstuk. De handeling was simpel en werd gekarakteriseerd door actie, er gebeurde veel.

2. De muziek was van één componist die werkte vanuit de traditie van de moderne Amerikaanse amusementsmuziek (Irving Berlin) of die bij die traditie aansluiting zocht (Kurt Weill, Leonard Bernstein).

Muziek en tekst waren even belangrijk. Bij opera en operette domineert de muziek, in de musical domineert niets, daar hoort alles in evenwicht te zijn. De liedjes waren niet als in de operette 'Einlagen', tussenvoegsels, maar vaak juist de climax van een scène, emotionele hoogtepunten. Zij zetten het verhaal verder door met andere middelen. Ze bleven vaak gebonden aan de musical en aan het karakter van degene, die ze had gezongen.

3. Ook de dans was meer dan afleiding of versiering, maar werd gebruikt als dramatisch middel. *West Side Story* (1957) liet zien hoe de dans het verhaal verder kon vertellen, de karakters illustreren, komisch kon werken en net zo'n grote rol mocht spelen als de muziek en de tekst.

4. De montage en het spektakel waren opvallend, kostbaar, modieus en nieuw. Grote uiterlijke effecten, gigantische decors en uitgekiende belichting zorgden ervoor dat de bedoelde werking verstevigd werd.

Deze vier elementen: spel, muziek, dans en spektakel maken nog altijd deel uit van de musical en dienen elkaar te versterken. Vandaar dat wanneer de montage, de dans en de muziek tegenvallen, de zwakte van het verhaal altijd het eerste opvalt. Het genre wordt dan oppervlakkigheid verweten. Maar wanneer het goed zit, stuwen de vier elementen de emoties op en bemerkt men dat de musical dan wel niet diep gaat maar juist heel hoog.

Kenmerkend voor de Amerikaanse musical zijn de grote emotionele uitbarstingen, geen verinnerlijking of verdieping zoals in het toneel, maar juist een veruiterlijking.

De Amerikaanse musical had ook een andere pretentie dan de operette. Er werden uitspraken gedaan over oorlog en vrede, persoonlijk geluk en ambities, er werden spanningen tussen bepaalde etnische groeperingen getoond, maar ondanks alle pretenties bleef de opdracht altijd: hoog opgevoerd amusement te zijn, zelfs wanneer het drama de komedie overvleugelde als in *Porgy and Bess* en in *West Side Story.*

Een problematisch genre

De naïviteit die de schrijvers van *Heerlijk duurt het langst* naar eigen zeggen bezaten, is onbegrijpelijk als je de ope-

ning van deze musical leest. Die is wel zó snel, zó helemaal uit het boekje: een warenhuis, dus veel volk op de been, fraaie kleren, een koor van verkoopsters met korte, geestige, introducerende opmerkingen van de belangrijkste personages er doorheen. Dan komt de hoofdpersoon in haar huiskamer terwijl ze vertelt dat haar man zo'n belangrijke functie in het zakenleven heeft, vervolgens zijn op het toneel links de huiskamer en rechts zijn kantoor te zien. De vrouw levert commentaar op de drukke bezigheden van haar man en het probleem van de avond wordt duidelijk: een echtpaar is op elkaar uitgekeken, er zijn kapers op de kust, zal dit huwelijk standhouden?

de musical 'Madam'

De stijl van de show is duidelijk: het is een muzikale komedie, de dialogen zijn geestig en ietwat karikaturaal, de grappen komen niet uit het moppenboek, maar uit de situatie en uit de karakters. Een dansmusical zal het niet worden, dat is al duidelijk. Er zijn drie liedjes geweest die alle drie duidelijk met de handeling te maken hebben. Het openingslied van de verkoopsters, een lied waain de hoofdpersoon Marjan, gespeeld door Conny Stuart, zich afvraagt hoe het toch kan dat haar huwelijk zo achteruitgegaan is:

> Wat was ons huwelijk in 't begin toch rimpelloos en vlak
> na achttien jaren is het net een kouwe zuurkoolprak
> gezellig tortelen dat is er niet meer bij
> ligt het aan hem, ligt het aan mij?

De opening eindigt met een ongemakkelijke visite, een virtuoos ensemblenummer van mensen die niets tegen elkaar weteen te zeggen, een kruising tussen een tekst van cabaret Lurelei en de scène 'Conversation piece' uit Bernsteins *Wonderful Town*, maar toch onmiskenbaar Annie M.G.

De gaafheid van *Heerlijk duurt het langst* is eigenlijk een wondertje. Bij de eerste lezing moest er al een uur worden geschrapt, bij de generale repetitie werden er hele scènes en nummers uitgegooid, waaronder de titelsong, met de dure decors en al. De schrijfster, de componist, de hoofdrolspelers, zelfs de producent, John de Crane, hadden nog nooit iets met een musical van doen gehad.

'John zei: "Een regisseur komt nog wel",' herinnerde de schrijfster zich tijdens ons gesprek, 'en dat terwijl de regisseur het allerbelangrijkste is bij een musical, haast net zo belangrijk als bij de film! Paddy Stone is de maker van mijn musicals.' Ze vergeleek regisseur en choreograaf Paddy Stone, die haar volgende musical *En nu naar bed* (1971) regisseerde met een hond die in een vuilnisbak graaft, daarbij veel verscheurt maar gretig aanvalt op wat lekker is. Ze vertelde dat er van nature een vijandschap bestaat tussen een schrijver en een regisseur, maar dat die tussen Paddy en haar afwezig was. Natuurlijk had ze zich blauw geërgerd als dansen haar

teksten onverstaanbaar maakten, ze had zelfs een keer geroepen dat ze hoopte dat zijn dansjes nog eens voor de radio zouden komen, maar ze had ervan geleerd om in ensemblenummers wat economischer met tekst en grappen om te gaan; het idee moest goed zijn van zo'n nummer, de rest kon ze wel aan de heren Bannink en Stone overlaten. In *Foxtrot* (1977) had ze Paddy Stone in de maling genomen met een onverstaanbaar geschreven openingsnummer:

De dertiger jaren
met al het gefonkel
en al de gevaren
en al het gekonkel
Er was een hendie hendie HO
er was een husk hust beukem indigo
de FOXTROT kwam, en we zaten 'm na
etceterá etceterá etceterá

Naarmate ons gesprek vorderde, raadde de schrijfster me meer en meer af een musical te schrijven. ‘Het wordt nooit helemaal goed,’ riep ze, ‘er zitten teveel haken en ogen aan. Je moet zoveel rekening houden met zoveel dingen. Ten eerste voor wie schrijf je, er zijn zoveel verschillende soorten publiek en dan waar zit het? Als je voor Carré schrijft *kun* je niet genuanceerd schrijven en als je het wel doet, komt het niet over. Een musical schrijven betekent je voortdurend beperken. Het begint al met je opening, als die niet van tetteretet gaat wordt je publiek niet stil. Dan je exposé, dat moet snel komen en zo duidelijk mogelijk zijn. De liedjes moeten goed verdeeld zitten, soli, ensemblenummers, snelle nummers, langzame nummers, de artiesten moeten allemaal wat te doen hebben, anders gaan ze zeuren. De liedjes moeten dan ook nog in je verhaal passen en de handeling niet stopzetten. Musical is zo moeilijk omdat het alles tegelijk is, het is een feessie met muziek, dans, zang, kleur en als het kan ook nog een traan.’

Zuchtend vertelde ze van acteurs die het als een leuke schnabbel zagen, een musicalletje en die al snel in paniek

raakten omdat er iets heel anders van ze gevraagd werd dan ze gewend waren, een rol uitdiepen is er niet bij, er is een ander contact met de zaal, présence wordt er gevraagd.

de musical 'Madam'

'Wat het ook zo lastig maakt, ik krijg nou eenmaal niets op papier als ik niet weet wie het gaat zeggen,' zuchtte ze, 'ik moet het ze horen zeggen. Maar dat betekent wel dat iedereen geëngageerd wordt op een moment dat er nog geen letter op papier staat. "Ik moet eerst weten waar het over gaat" zeggen ze dan, "ja wist ik het maar" denk ik dan, het is soms een vicieuze cirkel.'

Vervolgens vertelde ze, op een toon alsof ze uitlegde hoe je een boon in je tekendoos kunt laten ontkiemen, hoe bij haar het idee voor een musical ontstaat. Ze noemde het allereerste idee een embryootje. 'Als je dat hebt moet je een stukje gaan wandelen, een eitje gaan eten en ondertussen moet het gaan groeien. Dan wordt het idee stevig en kun je er aan werken. Zal ik je eens vertellen hoe je een musical schrijft?' zei ze, terwijl ze schichtig rondkeek of musicalschrijver Jos Brink zich niet ergens verstopt had. Onze knieën raakten elkaar. 'Let op, je begint met een leeg vel en daar trek je een streep op. Dat is de pauze. Dat is het belangrijkste. Bij de pauzefinale moet nog spanning genoeg zijn voor de tweede helft. Dan is er nog de eindfinale en daar tussenin moet je wat schrijven. Je weet dat er bepaalde ensemblenummers moeten komen, je hebt ook ongeveer in je vingers waar dat moet zijn, je voelt het ritme van de show aan. Je moet zorgen dat het niet inzakt, dat er voldoende spanning in blijft, maar je moet ook je nummers goed verdelen, rustpauzes voor het publiek inlassen; dat soort dingen heb ik al doende geleerd. Maar verder blijft het tobben. Het is een verschrikkelijk werk.'

Zijn het wel echte musicals?

Uit de beschrijvingen van het werkproces komen de sterktes en de zwaktes van de musicals van Annie M.G. Schmidt al naar voren. De theaterwetenschapper drs. Rijk Brouwer, die een scriptie wijdde aan de musical[1.], besteedt veel werk aan het toetsen van haar musicals, aan de eisen die het genre volgens de Amerikanen stelt. Hij vindt dat de schrijfster er meestal niet in slaagt de handeling te laten doorlopen in de liedjes, zodat de musicals horten en stoten vertonen. Hij merkt op dat de aangesneden problematiek over het algemeen in de liedjes uitgewerkt wordt en veel minder in de dialogen. De personages moeten hun rol even loslaten om met 'universele stem' te zingen. In *Foxtrot* bijvoorbeeld, dat in de jaren dertig speelt, worden in de liedjes de problemen van de jaren zeventig bezongen en ook zeer anachronistisch bij de naam genoemd. Volgens Brouwer is het gevaar van deze

methode dat de toeschouwer zijn betrokkenheid bij het persoonlijke conflict ook even loslaat om tot algemene beschouwingen over te gaan en dat dat ten koste gaat van de verdieping van emoties, 'the capacity to feel', de kostbaarste eigenschap van de musical. Hij laat zien dat *En nu naar bed* haar beste musical is, omdat de plot goed in elkaar zit en de algemene beschouwingen beperkt zijn. *Madam* en *De dader heeft het gedaan* zijn in zijn ogen daarom ook haar slechtste musicals. Het conflict in *Madam* gaat niet zozeer tussen personen, maar tussen een sekshuis en een vrouwenhuis, tussen twee ideologieën. Omdat *De dader* een crimi is waarin tot het laatste ogenblik onduidelijk is hoe de werkelijke verhoudingen tussen de personages is, signaleert hij ook daar een gebrek aan emoties. Rijk Brouwer gaat zelfs zover de musicals van Jos Brink beter te vinden omdat die meer volgens de Amerikaanse normen gemaakt zijn.

Wat is er nou zo Hollands aan?

Ik ben van mening dat men een strijkkwartet niet mag verwijten dat het geen brassband is. De musicals van Annie M.G. Schmidt, ze noemde ze zelf al veelzeggend 'muzikale komedies', hebben nooit op de Amerikaanse voorbeelden willen lijken. De schrijfster vond de Amerikaanse plots vaak sentimenteel en de liedjes veel te simpel voor de Nederlandse smaak, die gescherpt is door het cabaret. Dat wat Brouwer als stilstand in de handeling beschouwde, kan ook gezien worden als ruimte scheppen, aandacht vragen voor een tekst, vervreemding. De emotie als hoogste doel kan ook vervangen worden door de lach, de lering, de verwarring of wat dan ook. Het is niet zo dat Annie M.G. Schmidt emoties schuwt in haar liedjes, integendeel, maar ze is bang sentimenteel te worden. Haar teksten zijn altijd zeer concreet met veel huis-, tuin- en keukenvoorwerpen, met van die mooie woorden die ze heeft opgeschreven in een klein boekje om ooit nog eens te gebruiken: protoplasma, pedaalemmer, Balearen. 'Ik noem graag concrete zaken en plaatsen in een tragisch of poëtisch gegeven, want anders word je sentimenteel. En dan, je moet altijd oppassen dat de mensen niet in slaap vallen: je moet het over hele concrete zaken hebben, zodat de mensen denken: hé, ze heeft het over een pedaalemmer of over de Balearen, wat is daar? Dat is een techniek, een

foefie van me.'

Liedjes als 'Op een mooie Pinksterdag', ''t Is over' ontroerden diep, ondanks hun nuchterheid. Het is de concreetheid en de nuchterheid die de musicals zo Hollands maken. En dan zijn er nog de Nederlandse lokaties: de huiskamer, het kantoor, de winkel, het pension, het wijkcentrum, het vrouwenhuis, het bordeel. Het Hollandse zit hem ook in de personages die altijd gewoon zijn, herkenbare problemen hebben.

Ik wil gelukkig zijn

Het hoofdthema in de musicals van Annie M.G. Schmidt is mijns inziens het streven naar geluk. Hoe word je gelukkig en welke moraal moet je daarbij volgen?

In *Heerlijk duurt het langst* (1965) wordt na alle verwikkelingen toch gekozen voor het traditionele huwelijksgeluk. Terug bij de vroegere partner. In *En nu naar bed* (1971) is die keuze anders geworden. 'Twee feeën staan aan de wieg van Frans. De goede fee wenst dat hij gelukkig zal worden en een braaf lid van de maatschappij. De boze fee wenst hem onheil en totale mislukking toe. Ze begeleiden zijn leven in allerlei menselijke gedaantes, als lerares, als kassa-juffrouw, als klant in een winkel, als psychiater, als tantes op een receptie. Hun gevecht gaat door, tot er verwarring komt: Wat is geluk? Wat is goed, wat is kwaad? De moraal is veranderd sinds Frans in de wieg lag.'[2] Frans zit voortdurend met de vraag wat hij met zijn leven aan moet. Moet hij trouwen, kindertjes krijgen en carrière maken? De liedjes prikken al deze zingevingen door. Het grote geheim van de seks blijkt tegen te vallen 'Was dat nou alles?' zingt zijn vriendin. Het huwelijk wordt bezongen als een zeer riskante investering die minder waard is dan een twaalfdelig servies, want daar zit tenminste nog een garantiebewijs bij. Het toekomstige leven van de gehuwde carrièremaker wordt ook al niet rooskleurig voorgesteld:

Op zondag in de file
Recreatie in het vuil
kijken naar de cup op de buis
En tenslotte de partnerruil
Zo gaat dat als je gesettled bent:
Een cijfer in het establishment,
een nummer op de slavenmarkt,
Op naar het hartinfarct.

Het hoogtepunt van de musical was het liedje 'Vluchten kan niet meer' waarin de twee voor elkaar en voor het huwelijk gevluchte geliefden elkaar even terugvinden en hun probleem bezingen. Hier klinkt tegelijk de kernvraag van de musical en misschien ook wel van alle musicals van Annie Schmidt: wat moet je nou eigenlijk doen?

In dit zeer ontroerende en meesterlijk geschreven lied werd dit lastige probleem eenvoudig teruggebracht: als het huwelijk een gevangenis is en de maatschappij iedere vlucht onmogelijk maakt omdat ze overal aanwezig is en ze haar kruiwagentjes zelfs op de maan heeft gezet, dan is er geen vluchten meer aan en dan kun je het geluk alleen maar vinden in 'schuilen bij elkaar'.

In *Heerlijk duurt het langst* (1965) had de stem van de burgermans moraal meegeklonken, door het geluid op de band van de overleden moeder van de hoofdpersoon. In *En nu naar bed* (1971) kwam de moraal uit de monden van de

goede en de kwade fee. Aan het eind van het stuk waren goed en kwaad met elkaar verward en werden de oude recepten ongeldig verklaard.

de musical 'Madam'

Wat een planeet (1973) leek helemaal niet op een traditionele musical. Er zat nauwelijks een verhaallijn in, wel veel goede liedjes. Het geluk werd in deze musical voorgesteld als het op zoek zijn naar een eigen identiteit en de uiteindelijke persoonlijke ontplooiing. Ook de musical zelf leek op zoek naar zijn eigen identiteit. Er waren geen duidelijk rollen, er was geen duidelijk conflict, geen oplossing, geen gemeenschappelijk streven, geen winst of verlies. De enige verbindende elementen in deze musical waren de lokatie, het culturele centrum in een buitenwijk, de overal opduikende brokstukken van een beeld - hoe symbolisch! - en een emmer die voortdurend op het toneel was, waar iedereen over struikelde, maar waar niemand zich verantwoordelijk voor voelde en die niemand dus ook opruimde.

In *Foxtrot* (1977) maakten we een ontwikkelingsgeschiedenis mee. Een meisje uit de provincie die in de jaren der-

tig naar de grote stad komt en voor het eerst te maken krijgt met homofilie, fascisme en angst voor de toekomst. Ze wenst zich niet meer bij de hypocriet-burgerlijke oplossingen neer te leggen, ze wil een abortus en denkt haar geluk te vinden in haar vrijheid, doen waar je zin in hebt, zonder beperkingen, werken en je eigen brood verdienen, van niemand afhankelijk zijn, vrijen met wie je wil en vooral nog niet trouwen. Het is weer het geluk, nu gevonden, dansend op de rand van een vulkaan, gelukkig zijn in een gevaarlijke wereld.

Hoe kun je gelukkig zijn in deze tijd?

In al deze musicals heeft er iets meegespeeld wat in de Amerikaanse musicals veel minder aanwezig is: de morele vragen die op het moment van uitvoering spelen in de maatschappij. In toenemende mate zijn de hindernissen die de hoofdpersonen moeten overwinnen om nog voor het slotapplaus gelukkig te worden, maatschappelijke vraagstukken. In *En nu naar bed* (1971) waren deze vraagstukken de afkeer van de consumptiemaatschappij, de seksuele revolutie en de generatiekloof.

In *Wat een planeet* (1973) kwam van alles te voorschijn: honger in de Derde Wereld, milieuvervuiling, crisis, alles tegelijkertijd en *Foxtrot* (1977) werd beheerst door het doemdenken van die dagen, de angst voor de opkomst van het fascisme en standpuntbepalingen omtrent homoseksualiteit en abortus. *Madam* (1981) met zijn sympathieke hoeren en doorgedraafde feministen weerspiegelde ook de discussie van die dagen.

De dader heeft het gedaan (1983) was behalve een niet zo'n beste parodie op een who-dunnit, ook een tocht langs de oorden van instantgeluk, de studio voor reclamespotjes, het trimpaleis, de nichtenbar. Er waren uiterst cynische liedjes te horen:

Alles gaat stuk
grote verloedering
Alles mislukt
nergens verbroedering
Eén grote beestenboel
straks hangt de paddestoel
boven het schoollokaal
zegt het journaal
Straks komt de grote boem
doem doem doem

Zelfs het jonge liefdespaar onderbreekt zijn liefdesduet om een opsomming te geven van alle ruzies en conflicten die in een relatie mogelijk zijn. De sinistere opsomming besluit met

Moet dat echt zo gaan?
Is dat dan een wet?
Denk er maar niet aan
Kom, we gaan naar bed

Ze sluiten bewust de ogen voor de toekomst, de bezorgde melancholie van ‘Vluchten kan niet meer’ of de verwijtende satire in *Foxtrot* ‘laten we nog één keer dansen gaan, dansen op een vulkaan’. Deze zijn hier vervangen door een ironische

levenshouding. Ze gaan gewoon verder met hun liefdeslied, maar het is onecht, vals geworden:

Zo verliefd op elkaar
zo verliefd vannacht
Het is net of ik jaren
op jou heb gewacht

De dader heeft het gedaan (1983) eindigt weer met de vraag: wie is goed en wie is slecht. De inspecteur heeft gezegd: de mens is slecht. Half ironisch, maar toch overtuigend wordt deze stelling geadstrueerd en de bezwaren van de goeden ontmaskerd:

En ik sta aan de goede kant
met al m'n kameraden
Ik stak zojuist de vlag in brand
voor de ambassade

In de laatste musical van Annie M.G. Schmidt *Ping Ping* (1984) zoekt een puissant rijke heer naar het geluk. Hij denkt dat te kunnen vinden als hij zijn geld weggeeft. Maar aan wie? Wat zijn goede en foute doelen? Het is wel een beetje een luxe probleem, waar de schrijfster mee komt. Een andere belastingwetgeving had de problematiek nog voor de première kunnen oplossen. Toch was *Ping Ping* een van de betere musicals, waarin uitgehaald werd naar geluksreparateurs als relatietherapeuten, reisbureaus:

Ga in Bangladesj ontdekken
hoe de kindjes daar verrekken
voor een bagatel
naar een zonnig strand
EERSTE klas hotel
DERDE Wereld-land

Zijn ze daar gelukkig met hun armoe? Moet de revolutie die aan de armen het geluk belooft, gesteund worden met geld? Er blijken praktische problemen te zijn: is het mogelijk geld te beleggen bij banken in aandelen die niet moreel verwerpelijk zijn? Kun je mensen voor wie je warme gevoelens koestert helpen met geld of veranderen daardoor die gevoelens? Mag je gewoon van je geld genieten en het opmaken?

Rijkdom en fortuin zijn duivelskwaad
zwembad in de tuin is overdaad
ingetogen, weloverwogen
we hebben onze schaapjes veilig op het droge
proper op je huis
zuinig op je goed
Rembrandt in de kluis

Staphorst in het bloed

Rijke Hein kost het veel moeite om zijn geld kwijt te raken. De obstakels, de morele vraagstukken, worden steeds opgeworpen door twee engelen die moeten testen of Heins streven waarachtig is. Net als in *Heerlijk duurt het langst* en *En nu naar bed* is er dus een ingrijpen van boven. Natuurlijk loopt er een liefdesverhaaltje door de musical en weer gaat het paar zich afvragen wat hun geluk inhoudt. Niet meer, maar ook niet minder dan een mooi moment.

'Pingping' met Joop Doderer, Gerrie van der Klei, Hans van der Woude, Fred Hugas, Tanneke Hartsuiker, Jan Willem Ruyter e.v.a.

We weten het wel
't is niet voor het leven
't is enkel een spel
het duurt misschien maar even
we vinden elkaar lief
maar 'k mag niet op je rekenen
al is het intensief
't mag niet teveel betekenen
't vervliegt zo snel
als de geur van Chanel
numéro cinq

Cabaretmusicals

De musicals van Annie M.G. Schmidt zijn wonderlijke produkten. Ze wijken af, omdat ze zich niet storen aan de Amerikaanse voorbeelden en omdat ze zo Hollands zijn in hun moralisme, hun maatschappelijke betrokkenheid en hun nuchterheid. De scènes zijn geschreven volgens de wetten van het blijspel, de liedjes zijn veelal cabaretliedjes. Het is alsof de schrijfster in haar musicals twee genres tegen elkaar uitspeelt. Ze is zich zeer bewust van haar publiek, slaat het niet hoog aan, geeft het een simpel en herkenbaar conflict dat in de wereld van het blijspel, klucht en operette ongetwijfeld langs vertrouwde wegen zou worden opgelost. Maar het cabaret heeft al eerder vraagtekens gezet en taboes doorbroken en Annie M.G. Schmidt gebruikt de nieuw verworven vrijheid om het brede musicalpubliek met de nieuwste twijfels over de oudste vraagstukken te confronteren.

Eigenlijk zei ze het toen al tegen me, in dat eerst interview, toen ze vertelde hoe ze het deed, dat ze altijd naar tegenstellingen zocht, belangenconflicten, dat ze besefte dat ze nooit met iets nieuws zou komen, maar dat het helemaal niet belangrijk

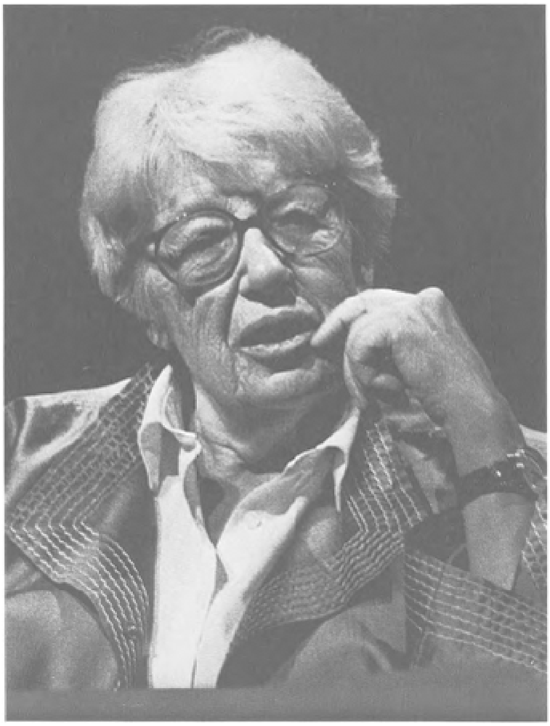
was dat je origineel was in een musical: ‘Het belangrijkste is dat je kijk en je visie op dingen origineel zijn, dat je een originele persoonlijkheid bent en dat die meeklinkt, dan kun je clichés gebruiken als bouwsteentjes voor wat je aan het doen bent en wordt het toch wel oorspronkelijk.’ Ze probeerde me duidelijk te maken dat ieder standpunt wat ze ontwikkelt over een kwestie ogenblikkelijk aangevochten wordt door een grote twijfel en die twijfel brengt ze dan onder woorden in een liedje. Zelf kan ze niet kiezen, maar ze daagt het publiek uit om wel te kiezen wat goed of kwaad is: ‘Weten jullie het? In politiek, in godsdienst, in het gewone leven, weten jullie hoe het moet of het mag of niet mag? Ik weet het niet. Daarom zet ik het voor je neer, kies dan ook eens, dat is mijn uitgangspunt. Help me eens.’

Wanneer zou blijken dat van het werk van Annie M.G. Schmidt haar musicals het snelst verouderen, komt dat omdat ze opriepen tot bezinning over vragen die voor een gedeelte niet meer gesteld worden. In het felle licht van de actualiteit vergelen teksten snel. Het is een sombere wereld die meespeelt in haar musicals. Het is te hopen dat ze snel verouderd zijn.

Eindnoten:

1. Rijk Brouwer, *De Musical. Haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland.* Doctoraalscriptie, Inst. v. Theaterwetenschap U. v. Amsterdam, 1983
2. Annie Schmidt, *O ja... Herinneringen aan zes Schmidt/Bannink musicals.* Weesp, 1983, p. 31

Willem Wilmink
Annie Schmidt omarmend



Annie M.G. Schmidt

Gepaard, gekruist, omarmend rijm: we leerden op school wat het was, maar niet wat je ermee kon doen. Annie Schmidt:

Die arme Lucie Dagobert,
haar eerste man was introvert,
hij was zo in zich zelf verdiept
dat zij hem 't raam uit heeft gekiept.

Dat is gepaard rijm (aabb), vlot vertellend. Schmidt kruist het rijm (abab) in:

Waarom is er geen club van slapelozen?
Men is zo eenzaam als men wakker ligt.
Kijk, aan het voeteneind zit mijn neurose
en ziet mij aan met een bedroefd gezicht.

De volgorde van de regels is gemakkelijk te veranderen in Waarom - Kijk - en ziet - Men is. Maar het gedicht wordt er dan niet beter op: het lijkt of het objectiever wordt en zijn gevoelige karakter verliest. Want bij gepaard rijm verwachten we nu eenmaal een vertelling, en geen klacht. Dan gaan we nu meteen door naar het omarmend rijm: abba. Doordat de vierde regel aansluit op de eerste, geeft dit rijm elke strofe iets in zichzelf beslotens: de strofen komen apart van elkaar te staan als paragrafen in een betoog. Carmiggelt heeft voor dit rijmschema altijd een voorkeur gehad en die kan hij te danken hebben aan zijn leermeester Willem Elsschot. Annie Schmidt is op haar beurt zo geen leerling, dan toch zeker een geestverwant van Carmiggelt. Zij gebruikt het omarmend rijm zelden, maar wel heel effectief. ‘De verongelijkte’ (het eerste gedicht in *Tot hier toe*) is er gedeeltelijk in geschreven, ‘De wurm’, ‘Wees dankbaar’, ‘Mijn neef’, ‘Straaljager’, ‘December in de stad’, ‘Erwtjes’ en ‘Toneel’ helemaal. ‘Sommige dagen’, ‘Biologie’ en ‘Verlanglijst negatief’ vertonen aan het eind een afwijking van het abba-schema.

Het in zichzelf besloten abba geeft te kennen dat elke strofe op zich een aparte overweging waard is en daar komt bij Annie Schmidt de inhoud vaak perfect mee overeen:

De ene mens denkt aldoor vol verdriet:
hoe komt die wurm erin. Hij wil het weten.
De and're mens wil nooit meer peren eten,
maar dat is overdreven, vindt u niet?

Willem Elsschot:

Ik word van lijf en leden veel te zwaar
om nog bij 't volk erbarmen op te wekken.
Toch kan 'k mijzelf niet tot een brandhout rekken,
noch kan dat iemand anders, is 't niet waar?

En weer Annie Schmidt:

Komt het misschien door een hormoon
dat ik zo wrokkig ben van binnen
en marteldoden ga verzinnen
voor meneer Karels en zijn zoon?

Dan wordt het nu tijd voor een heel gedicht van haar in deze vorm:

December in de stad

Er zat een wollen kindje in de tram
met wollen voetjes op de bank te spelen.
Hij had een prentenboek, met drie kamelen.
Kamelen in de sneeuw. Het was van hem.

Grijze gedachten hingen om ons heen,
van al die mensen die er zaten;
men kon ze horen zonder dat ze praatten.
Armzalige gedachten in lijn I.

Die van de boer. Uit Koog, of Krommenie?
Die van de juffrouw met de rode handen
en van de heer met veel te witte tanden
en van de dame met de petit-gris.

Er is geen geld. Z'n jas moet opgeperst.
Nou moet het uit zijn met die onderhuurder.
Konijn is nog te doen. Kalkoen is duurder.
En waar moet opa blijven met de kerst?

En iedere gedachte werd een ding.
Er is geen geld. Amerika. De Russen.
Ook mijn gedachte kringelde daartussen...
Kamelen in de sneeuw? Wat zonderling.

Er kwam een halte op een schemerplein.
Het kind werd aan z'n handje meegenomen;
ik zag hem buiten gaan. Onder de bomen.
Ik zag hem lopen, dapper, wit en klein.

De drie kamelen liepen voor hem uit
en losten langzaam op tegen het duister.
We reden weg. De tram was zonder luister
en natte sneeuw vervaagde aan de ruit.

De eerste strofe eindigt met het wat grimmige korte zinnetje ‘Het was van hem’, en dat wisten we al, want het kind ‘had een prentenboek’. Die toevoeging van vier eenlettergrepige woorden is juist in zijn overbodigheid raak: denk er goed om dat het kind zich zijn prentenboek niet af laat pakken... samen met zijn boek vormt het een wereldje apart. En het omarmend rijm, dat strofen apart doet staan, past dan ook prachtig.

De vierde strofe bevat een opsomming van beslommeringen. Ook de lezer moet bij deze dingen even stil staan, maar om een andere reden dan de passagiers in de tram: die hebben hun zorgen met inkopen, onderhuurders en

familieleden, terwijl de lezer tot zich kan laten doordringen dat konijn, kalkoen en opa, als slachtoffers van de kerstdagen, een merkwaardige, haast kannibalistische opsomming vormen. Dit over één kam scheren van ongelijksoortige zaken is een humoristisch procédé dat we in de negentiende eeuw nogal eens aantreffen, bijvoorbeeld in de eerste woorden van Heine *Die Harzreise: '... Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität.'*

In de vijfde strofe treedt een vertraging op (alweer door de abba-vorm gesteund) door het woord 'zonderling': een woord om bij te peinzen en daarbij vreemder dan 'raar' of 'vreemd' hier zou zijn. Als zelfstandig naamwoord is '(een) zonderling' vrij gebruikelijk, als bijvoeglijk naamwoord doet het wat zonderling aan, wat al te deftig in die nuchtere tram. Het is een woord waarmee de ik zich afzondert van haar medepassagiers, behalve natuurlijk van dat kind, dat een door niemand begrepen kerstboodschap lijkt te brengen. Want kamelen in de sneeuw ziet men in kerststalletjes, of in oude schilderijen van Christus' geboorte en verder eigenlijk nergens. Maar wie koopt er nog wat voor een blijde boodschap? Zelfs de ik niet, lijkt het. Onmiddellijk na 'December in de stad' volgt

> Toen ze een meisje was van zeventien
> moest ze een hele middag erwtjes doppen
> op het balkon. Ze wou de teil omschoppen.
> Ze was heel woest. Ze kon geen erwt meer zien.
>
> Toen ging ze maar wat dromen, van geluk,
> en dat geluk had niets van doen met erwten
> maar met de Liefde en de Grote Verte.
> Dat dromen hielp. Het scheelde heus een stuk.
>
> En dat is meer dan vijftig jaar terug.
> Ze is nu zeventig en heel erg fit
> en altijd als ze 's middags even zit,
> mijmert ze, met een kussen in de rug,
>
> over geluk en zo... een beetje warrig,
> maar het heeft niets te maken met de Verte
> en met de Liefde ook niet. Wel met erwten,
> die komen altijd weer terug, halsstarrig.
>
> Ach ja, zegt ze. Ik kan mezelf nog zien,
> daar in mijn moeders huis op het balkon,
> bezig met erwtjes doppen in de zon.
> Dat was geluk. Toen was ik zeventien.

Dit gedicht is niet alleen omarmend in het rijmschema per strofe, maar ook omarmen strofe 1 en 5 de middelste drie strofen en strofe 2 en 4 de strofe in het midden:

strofe 1: A b b A
strofe 2: c D D c
strofe 3: e f f e
strofe 4: g D D g
strofe 5: A h h A

Een bouwwerk van een waarlijk klassicistische symmetrie, die verbazingwekkend goed past bij de inhoud van het gedicht, dat immers over de kringloop van het leven gaat. In het gedicht dat op 'Erwtjes' volgt wordt exact hetzelfde bouwwerk

opgetrokken, met weer die vier hoekstenen van het eerste rijm, en weer het vierde rijm als carré binnenin. Maar dit tweede gebouw is van binnen helaas wat leeg.

Het gedicht waarmee de verzamelbundel *Tot hier toe* begint heeft om en om gekruist en omarmend rijm:

De verongelijkte

Mij wordt ook niets bespaard, zegt zij tot God,
wanneer haar blauwe theepot is gebroken.
De buitenwereld is één groot komplot;
buiten haar om werd alles afgesproken.

De duurte is alleen op haar gemunt,
het weer bestaat alleen om haar te krenken
en als de regen ophoudt, zal ze denken:
ook dit verdriet wordt mij weer niet gegund.

Oom Hendrik zegt wel eens een keertje: meid,
ga jij nou eens met mij een borrel drinken!
Maar in haar ogen staat zo'n groot verwijt,
dat heel oom Hendrik daarin weg moet zinken.

En ergens in de kamer zit haar man
die weer een heel verkeerde borstrok aanheeft;
hij weet dat hij het allemaal gedaan heeft
en ook dat hij het heus niet helpen kan.

.....

Zij is nog steeds het kind dat buiten wacht
en dat niet mee mag doen met zakdoek-leggen.

Beter dan met die eerste twee regels had Annie Schmidts verzamelbundel niet kunnen beginnen: ze zijn als een motto, ze geven precies aan hoe mensen volgens de dichteres *niet* moeten zijn: vastgeroeste wezens, zonder humor, zonder zelfspot, zonder het vermogen om te relativeren, kortom: Mevrouwen en Mijnheren. Maar sterke regels houden het gevaar in dat daarna het kruit een beetje verschoten kan zijn: Rilke moest na zijn beroemde regel ‘Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr’ gas terugnemen in wat erop volgde: ‘Wer jetzt allein ist, wird es immer bleiben.’ En zo lijkt het vervolg van ‘De verongelijkte’ een zwakke echo van het begin, tot oom Hendrik op de proppen komt. En met zijn komst neemt het gedicht een wending: de karikatuur wordt ingekleurd met pasteltinten en dat vooral in de laatste strofe. Het eind past niet bij het begin, want zo'n kind dat niet mee mag doen, dat is toch iets heel anders dan die dame met de theepot, die bovendien wél mee mag doen: oom Hendrik heeft het zelf gezegd. Groeit uit dat eenzame kind niet eerder een Gerard

Reve dan zo'n dame?

Het gedicht hinkt op twee gedachten en dat zie je ook aan de vorm, waarbij geen beslissing is genomen tussen gekruist en omarmend rijm. De eerste twee regels zijn kennelijk te goed geweest voor een beginnend dichteres: ze wist eventjes niet meer hoe dit verder moest. Ze had het ambacht nog niet onder de knie, maar dat zou later heel anders worden.

In de tweede versregel van Annie Schmidts oeuvre komt een kleur voor, zonder dat precies valt uit te maken waarom het nu juist díe kleur is. In de tweede regel van Vasalis' oeuvre (dus de tweede regel van het eerste gedicht van haar eerste bundel) is dat ook zo:

Onder 't net en vlot gesprek,
dat mijn hoofd, met bruine hoed
met de gastheer voeren moet,
denkt mijn hele ziel: verrek!

Omarmend rijm, een dame waar de dichteres iets tégen heeft: het doet erg denken aan Annie Schmidt. Maar dan met dit verschil, dat Vasalis' dame een deel van de dichteres is, terwijl Annie Schmidt haar dames objectiveert: de dames van Annie Schmidt maken geen deel uit van haar ik, ze zijn daaruit losgemaakt en als types neergezet.

Als we ‘December in de stad’ vergelijken met Vasalis' ‘Afsluitdijk’, zien we eenzelfde verschil. De busrit bij Vasalis en de rit in de tram bij Annie Schmidt geven een beeld van eentonigheid, alledaagsheid, verveling. Dit al te gewone wordt bij Vasalis aldus onderbroken:

Dan zie ik plots, als waar 't een droom, in 't glas
ijl en doorzichtig aan de onze vastgeklonken,
soms duidelijk als wij, dan weer in zee verdronken
de geest van deze bus; het gras
snijdt dwars door de matrozen heen.
Dan zie ik ook mezelf. Alleen
mijn hoofd deint boven het watervlak,
beweegt de mond als sprak
het, een verbaasde zeemeermin.

Die sprookjesverschijning, die zeemeermin, is nog altijd de ik zelf. Terwijl het kindje en zijn drie kamelen in de sneeuw die later oplossen in het duister, objectiveringen zijn, figuren die losstaan van de ik.

Men hoeft niet helemaal schizofreen te zijn om soms de nare ervaring te kunnen hebben dat alles in stukken uit elkaar valt, dat de wereld totaal zonder samenhang en zonder zin is. Die ervaring wordt door Vasalis in het volgende gedicht beschreven:

Diep van mijzelf...

Diep van mijzelf en van mijn zang vervreemd
hoor ik in twijfel niets dan toon na toon,
ontken de wijs, de oude, diep-beminde melodie,
ontken ik al wat naar verbinding zweemt,
ontdek ik in de grootste eenheid hoon.
Afzonderlijk, vervreemd, is alles wat ik zie.

Eén boom bespiedde ik, haast de ganse dag,

het regende gestaag en blad na blad
neeg naar beneden als een druppel woog
en drupte en rees zacht omhoog...
Zo regende het van blad op blad,
zo regende het de ganse dag.

Het regent en ik neig en rijs
met kleine wanhoop in het grijs
gemoed. Ik ben zo ziek...
Waar bleef de hemelse muziek,
de eenheid in het aardse zingen.
Ik hoor alleen, dat alles lijdt,
ziek van de veelheid van de dingen,
van hun volstrekte eenzaamheid.

Annie Schmidt brengt eenzelfde ervaring over op een kralenketting:

(...)
ik ben een groen en honderdvoudig IK.

Volmaakt gelukkig in mijn groene wezen,
een enkele gedachte doet me vrezen:
het snoer dat mij verbindt is dun en strak,
hoe zou het met me zijn, indien het brak?

Mijn kralen zouden elk een kant uit vallen,
in welke kraal moet ik mijn Ikheid stallen?
Mijn gave enkelvoud was dan voorbij,
ik werd een groen en honderdvoudig WIJ.

Vasalis en Annie M.G. Schmidt hebben nóg iets gemeen: ze hebben de literaire kritiek nooit erg mee gehad. Ne valt er in hun werk ook menige zwakke regel aan te wijzen: hierboven bijvoorbeeld is ‘ontdek ik in de grootste eenheid hoon’ puberteitspoëzie van het zuiverste water, die scherp afsteekt tegen de sublieme tweede strofe. Maar die zwakke regels zíjn tenminste aan te wijzen, aangezien de twee vrouwen gewoon Nederlands schrijven en niet de Tale Kanaäns of andere orakeltalen die in de poëziekritiek zo hoog in aanzien staan. In huis-, tuin- en keukentaal kun je beklemmende regels neerzetten als (Vasalis): ‘Ik droomde in den oorlog, dat het oorlog was’, een droom dus waaruit je niet wakker kunt worden. Of je kunt er iemand onherstelbaar in typeren, zoals Annie Schmidt het doet in ‘De mevrouw’:

De oorlog heeft haar enkel dit gezegd:
méér thee, als 't nog een keertje mocht gebeuren.

Maar de naam van groot dichter krijg je daar net zo min mee als een trainersdiploma met het halen van een Euro-

pacup. Men moet in dit land moeilijk doen om serieus genomen te worden en vandaar ook dat Theo Thijssen nog steeds niet als een van onze grootste schrijvers geldt, en Piet Paaltjens nog steeds niet als onze grootste negentiende-eeuwse dichter. Van de laatstgenoemde een gedicht:

Op 't hoekje van de Hooigracht
En van den Nieuwen Rijn,
Daar zwoer hij, dat hij zijn leven lang
Mijn boezemvriend zou zijn.

En halverwegen tusschen
De Vink en de Haagsche Schouw,
Daar brak hij, zes weken later zoowat,
Den eed van vriendentrouw.

Zoals in ‘December in de stad’ het zinnetje ‘Het was van hem’ juist door zijn overbodigheid een functie heeft, zo is dat hier het geval met de plaatsaanduidingen en ook met de wat onverschillige manier waarop plaats en tijd aan het slot van het gedicht meegedeeld worden: ‘halverwegen tusschen’, ‘zoowat’. Dit alles heeft de functie van zoveel stijlmiddelen bij Piet Paaltjens: het moet verhullen dat de dichter werkelijk meent wat hij zegt.

Een gedicht bij Annie Schmidt lijkt verrassend veel op dit Paatjens-gedicht:

Wandeling

Ter hoogte van het Koningsplein
was onze liefde engelrein.
Maar bij de Munt werd het al minder.
Mon Dieu, als ik het niet verhinder...
Hoe zal 't dan bij de Amstel zijn?

De afstanden zijn hier heel wat kleiner. Van de Hooigracht naar waar vroeger uitspanning De Vink stond, is wel een uur lopen, en van De Vink naar de Haagse Schouw is, als ik me goed herinner, nog verder. De afstand tussen Koningsplein en Munt daarentegen leg je in tien minuten af en vandaar is het niet meer dan vijf minuten lopen naar de Amstel. Verder is er geen verschil: in beide gedichten een verloren liefde en een gevoel daarover dat door de plaatsaanduidingen wordt gerelativeerd. Tenminste... dat dácht ik, misleid als ik was door de overeenkomst tussen de twee gedichten. Maar het woord ‘verhinder’ maakt die interpretatie onwaarschijnlijk, want hoe kun je verhinderen dat iemand niet meer van je houdt?

In ‘Wandeling’ blijft de liefde wel degelijk bestaan, alleen: ze blijft niet engelrein en de minnaar maakt zoveel spoed dat de ik zich afvraagt of ze nog wel als maagd de rivier zal bereiken. Daarbij kun je je vanwege het aanstellerige ‘Mon Dieu’ afvragen of de ik van dit gedicht Annie M.G. Schmidt is, of toch ook weer een vrouwentype: misschien hebben we hier te doen met een portretje van zo'n typische AVSV-studente van vroeger jaren, zoals ik ze me maar al te goed herinner. Je mocht alles, behalve dat ene, dat steeds weer *verhinderd* werd.

Omarmend was het wel, maar nooit gekruist, laat staan gepaard.

Peter van den Hoven
Jip en Janneke

Jip en Janneke, tekening Fiep Westendorp

Een van de mooiste en wat mij betreft ook kenmerkendste gedichten van Annie M.G. Schmidt heb ik altijd 'Aan een klein meisje' gevonden, waarin ze een kind, bij wijze van spreken over de heg, die de kindertuin van de grote buitenwereld scheidt, het landschap van de volwassenen toont:

> Dit is het landschap, waar grote mensen wonen.
> Je hoeft er nog niet in: het is er boos.
> Er zijn geen feeën meer, er zijn hormonen,
> en altijd is er weer wat anders loos.

Een weinig aanlokkelijk vergezicht: alle avonturen zijn in dat land hetzelfde, achter elke muur doemen weer andere muren op, de teddyberen zijn er dood, er zijn boze mannen die boze kranten maken, een bos is slechts een stel bomen en soldaten zijn niet meer van tin. Maar tegelijkertijd met deze venijnig-realistische kijk op hoe het straks zal zijn, is er de geruststelling en slaat ze een arm om de angst van het kind: je hoeft er nog niet in, je kunt nog een poosje in de veilige kindertuin blijven:

> Dit is het land waar grote mensen wonen...
> Wees maar niet bang. Je hoeft er nog niet in.

Dit gedicht geeft precies die creatieve ambivalentie van Schmidts schrijverschap weer waaruit zoveel prachtige boeken zijn voortgekomen: aan de ene kant de behoefte de wereld te laten zien zoals die is, aan de andere kant de drang de onontkoombare confrontatie uit te stellen en met de kracht van de verbeelding te lijf te gaan.

Maar kinderen kun je niet verbieden groot te worden, niemand dan Annie M.G. Schmidt kent beter hun speelse exploratie- en annexatiedrift, en dus ontdekt Jip in het eerste verhaaltje van *Jip en Janneke* een gaatje in de heg en vraagt zich af wat er aan de andere kant zal zijn. Geen paleis, geen hek, geen ridder, maar wel

Janneke, zijn buurmeisje, die vanaf dat moment zijn onafscheidelijke speelkameraadje zal zijn, met wie hij zo'n tweehonderdvijftig verhaaltjes lang de grote wereld verkent. Overigens krijgt Jips ontdekking meteen een pijnlijke afstraffing, want als hij door het gat wil kruipen kan hij niet meer voor- of achteruit en dat betekent huilen en gillen, tot volwassenen hem terughelpen in de tuin. Wees maar niet bang, je hoeft er nog niet in.

Met de avonturen van Jip en Janneke, voor het eerst verschenen in afleveringen in Het Parool in het begin van de jaren vijftig, daarna, tot 1960, gebundeld in acht boekjes, later in vijf delen bijeengebracht en nu verkrijgbaar in een dikke verzamelbundel, zijn generaties grootgebracht[1.]. Sinds Ot en Sien zijn het de bekendste kleuters uit de jeugdliteratuur, die niet van hun plaats verdrongen zijn door latere duo's als Pim en Pom (Mies Bouhuys), Saskia en Jeroen (Jaap ter Haar), Piet en Sjoe (Dolf Verroen) of Hannes en Kaatje (Miep Diekmann). Het meest opvallende aan de Jip en Janneke-serie, niet alleen als we die situeren in de naoorlogse kleuterliteratuur, maar ook een plaats geven binnen Schmidts oeuvre, is dat het *realistische* vertellingen zijn: onwaarschijnlijke elementen, toverachtige situaties en rare wezens ontbreken volstrekt. Sprookjes komen alleen voor in de door de kinderen zelf gedramatiseerde vorm van deze verhalen. En als dat gebeurt, bij Roodkapje, Doornroosje en Sneeuwwitje, dan is de botsing met de werkelijkheid ontnuchterend. Zo is in Sneeuwwitje de

theetafel wat moeder betreft allerminst een glazen kist: 'Vort, naar buiten!' Sprookjes duren maar kort in de wereld van Jip en Janneke... Wat wèl een grote rol speelt - en daar ligt de reden dat de verhalen nog altijd, en terecht, zoveel (voor)gelezen worden - is de kinderblik van waaruit verteld wordt. Schmidt is een opmerkelijk trefzeker observatrice van de grote en kleine gebeurtenissen uit het kleuterleven, geeft psychologisch gekleurde snapshots - met hier en daar een mild-moralistisch randje - en roept de dwaalwegen van de kinderfantasie op in een levendige stijl, een volstrekt authentieke toon, met korte, rake zinnetjes, veel vlotte dialogen en een minimum aan beschrijving.

Met een beetje goede wil zijn er drie soorten verhalen in *Jip en Janneke* te ontdekken. Op de eerste plaats de vertellingen waarin de veilige geborgenheid van huis en tuin voorop staat en waarin dan ook Poppejans, Beer, Takkie de hond en Siep de poes veelvuldig figureren. Ze gaan over dromen, ziek zijn, spelen in de sneeuw, verkleedpartijtjes, Sinterklaas en andere feesten vieren, appels schillen, de contacten met vele dieren en andere dagelijkse belevenissen. Daarnaast zijn er de verhalen die de kinderen volgen bij hun ontdekkingen in de buitenwereld: uit logeren, in de dierentuin, op het strand, in het warenhuis, op een grote boot, in het postkantoor. Kleine dramatische conflictjes maken deze uitstapjes boeiend en uitdagend, zoals verdwalen in het warenhuis of elkaar kaarten sturen over de post en 'gelukkig is moeder in de buurt' als het echt uit de hand dreigt te lopen. En tenslotte zijn er de hoofdstukjes waarin de kinderen met de volwassenwereld in conflict komen omdat ze, uit onwetendheid, inbreuk maken op gewenste verhoudingen. Als ze plaatjes uit dure boeken knippen, bloemen verkeerd planten, het web van een spin vernielen, de telefoon verkeerd aannemen, of noten tussen de deur kraken volgen er corrigerende ingrepen van de volwassenen, meestal de moeder, maar is er ook de uitleg, waarbij de kinderen volop de kans krijgen vragen te stellen en hun eigen visie te geven. Dat laatste stimuleert de schrijfster trouwens herhaaldelijk door aan het eind van een verhaal met een 'Wat denken jullie?' de dialoog naar de lezers te verplaatsen.

In de zeventiger jaren kwamen *Jip en Janneke* onder ideologisch vuur te liggen van individuen en groepen die op zoek waren naar rolbevestigende tendensen in het kinderboek. Daarbij werden soms planken van wel erg fors hout gezaagd, maar niet ontkend kan worden dat Schmidts verhalen op dit punt soms traditioneel zijn, al mag hierbij niet uit het oog worden verloren dat ze 35 jaar geleden werden geschreven! Natuurlijk, Jip speelt vaak de baas, 'wil notaris worden en een pijp roken', en breien is 'geen werk voor jongens', zegt moeder, die veel meer dan vader de constante factor is in het contact met de kinderen, maar aan de andere kant, en daar is wel eens overheen gelezen, zijn er ook situaties waarin Janneke behoorlijk assertief van zich af weet te bijten, soms zeer letterlijk, zoals in het verhaal waarin Jip haar ervan beschuldigt geen echte rover te kunnen zijn. Janneke bewijst prompt het tegendeel door haar tanden in zijn been te zetten... Als Jip per sé kapitein op een schip wil zijn en haar de rol van matroos toebedeelt, is ze daar duidelijk niet van gediend. En ook moeder grijpt in: 'een meisje kan net zo goed chef zijn.'

Onder de titel 'Als Jip en Janneke groot zijn dan wonen ze in Peyton Place' publiceerde Vrij Nederland vijftien jaar geleden een briefwisseling tussen Jetta van Leeuwen en Annie M.G. Schmidt over de taboes van het kinderboek[2.]. Van Leeuwen pakt stevig uit tegen de grote hoop infantiliserende kinderboeken, waar jongens en meisjes rondlopen als 'een uitgedroogde schil' zonder erotiek en seksualiteitsbeleving. Uit *Jip en Janneke* haalt ze als voorbeeld het verhaal 'Eitjes broeden', waarin de twee kleuters een nest bouwen op een regenton en Janneke eitjes zal gaan leggen. Jip bedenkt een oplossing: hij legt vier zuurtjes onder haar.

Jetta van Leeuwen: ‘Mijn hemel, wat is dat? Onder haar? Waar precies, in haar bibs, in haar broek? (...) Iedereen zwijgt, jij ook Annie. We liegen onze kinderen elke dag voor. Jip en Janneke hebben niet zo gedaan. Nee.

Misschien speelden ze wèl vogeltje, en moest Janneke eitjes leggen. Maar... toen heeft Janneke haar broek uitgedaan en toen zei Jip: “Heb jij niks, hoe kan dat, heb jij niks in je broek, moet je bij mij kijken wat ik heb.” Toen heeft hij heel trots zijn pikkie laten zien en toen is Janneke heel erg geschrokken.’

Van Leeuwen draaft in de rest van haar artikel behoorlijk door en roept aan het eind met overslaande stem dat Annie M.G. Schmidt moet opstaan om te verklaren dat Jip en Janneke dood zijn.

In een kalm antwoord brengt Schmidt de aanval van Van Leeuwen tot normale proporties terug, geeft toe dat het gros van de kinderlectuur bestaat uit Peyton Place-leugens, maar vindt het ronduit onzin om Jip en Janneke dood te verklaren, omdat er geen seks in zit. Dan zou je ook heel wat literatuur voor kinderen èn volwassenen dood kunnen verklaren. Ze wijst op de tijd, voordat de seksuele revolutie op gang kwam, waarin de verhalen zijn geschreven, en zegt dan met vooruitziende blik: ‘Wel geloof ik dat het heel goed mogelijk zal blijken om seks in kleuterverhalen te brengen, onopzettelijk, zonder de kinderen angstig te maken. Dat het tot nu toe zo weinig gebeurt, komt omdat ouders nu eenmaal niet buiten spel kunnen blijven. Ze lezen de boekjes voor en als *zij* schrikken, schrikken de kindertjes mee, en dan ben je nog verder van huis. Maar dat zal overgaan. Er is al een hele generatie ouders die niet meer schrikt.’ En aan het eind van haar reactie wijst ze nog eens op wat in Jip en Janneke zo sterk is: de behoefte aan warmte, plezier, veiligheid, bescherming en geruststelling. ‘Kinderen willen niet voorgoed het boze bos in gestuurd worden, net zo min als grote mensen. Ze zoeken hun grote en kleine zekerheden, hun vaste grond onder de voeten, hun escape en hun plezier. (...) Stukjes veilig thuis en stukjes boos bos, naar keuze.’

Inmiddels is er op het gebied van de kleuterliteratuur heel wat gebeurd dat de moeite waard is; auteurs als Willem Wilmink, Guus Kuijer, Karel Eijkman, Dolf Verroen, Nannie Kuiper, Miep Diekmann, Margriet Heymans, Burney Bos en Rindert Kromhout schrijven verhalen en gedichten die schatplichtig zijn aan Schmidts Jip en Janneke, niet zozeer wat de inhoud maar vooral wat het perspectief, de verteltrant, de toon en de stijl betreft. Jip en Janneke markeren het begin van een ontwikkeling in de Nederlandse jeugdliteratuur die een definitieve breuk betekent met de bekrompen sfeer van veel infantiliserende, vaak zwaar moraliserende (k)leuterliteratuur.

Daarom is het goed die twee klassieke kleuters in ere te houden.

Eindnoten:

1. Annie M.G. Schmidt, *Jip en Janneke*. Deel I, 28e druk, 1987, 623.000 exx. Deel II, 25e druk, 1987, 502.500 exx. Deel III, 24e druk, 1985, 429.500 exx. Deel IV, 23e druk, 1985, 384.000 exx. Deel V, 21e druk, 1985, 388.500 exx. Gebonden uitgave, 9e druk, 1987, 200.000 exx. fl. 49,50.
2. ‘Als Jip en Janneke groot zijn dan wonen ze in Peyton Place’, een briefwisseling tussen Jetta van Leeuwen en Annie M.G. Schmidt over de taboes van het kinderboek. Vrij Nederland, 15-1-1972.

Wim Rutgers
Zijn er schrijvers in Mayaro?
Over Engels-Caraïbische jeugdliteratuur

In het korte verhaal ‘Hibiscus’ van de bekende Trinidaanse auteur Michael Anthony komt de ik-figuur tot de volgende ontboezeming, die zijn ontgoocheling inzake de bestaansmogelijkheid van een Caraïbische literatuur weergeeft:

> And so I was happy about coming back to the Islands though I was very sad about not hearing of C.C. Matthews. No one I asked had ever heard about him. When I said he was a writer who wrote books they laughed and said no writer would live in Mayaro. They asked me where I had heard about him and I said England. They looked at me and asked if I had been in England. I swore to it and when I made them believe me they said that C.C. Matthews was probably in England because English people liked to write books. That made me despair. English people were not the only people who wrote books. And C.C. Matthews couldn't be an Englishman and write about hibiscus. So although I was happy for the sun and the warm, strange nights, yet I was unhappy. No one knew C.C. Matthews and very few remembered me at all.

Zijn er schrijvers in Mayaro, Kingston, Willemstad, Bridgetown, Port of Spain en Oranjestad? Of wordt de jeugd in het Caraïbische gebied ook nú nog uitsluitend voorzien van Europese leesstof, zoals dat traditioneel-koloniaal altijd het geval is geweest? (Zie ook BZZLLETIN 72 en 143)

In het hierna volgende doe ik verslag van mijn zoektocht langs Antilliaanse boekhandels en bibliotheken, naar Engelstalige Caraïbische jeudboeken, die ik wil vergelijken met enkele Nederlandstalige van Aruba en de Nederlandse Antillen.

Inleiding

‘Tussen de cactus en de agave, tussen de palmen en aan de zee leeft de mens zijn leven en is tegelijkertijd een deel van het land. Hij ervaart zijn emoties en verwerkt deze op een wijze, die onontkoombaar inherent is aan de sfeer waarin hij leeft,’ schreef de op Curaçao wonende journaliste Hanny Lim in 1968 in haar bloemlezing uit de literatuur in de Nederlandse Antillen en Suriname: *Tussen cactus en agave.*

Als Hanny Lim hier gelijk heeft en als er bovendien zoiets zou zijn als een Caraïbische sfeer die kenmerkend is voor een Caraïbische regio, dan zou ook de jeugdliteratuur in het Caraïbisch gebied trekken van overeenkomst moeten vertonen. Reden waarom we ons op een excursietje wagen naar enkele werken uit het Caraïbisch gebied, maar het zal wel een zeer beperkte excursie worden in een zeer uitgestrekt gebied: beperkt in de (moderne) tijd, in de ruimte en de hoeveelheid materiaal. We verkennen alleen enkele voorbeelden van jeugdliteratuur in het Engels en laten Frans en Spaans achterwege. Onze excursie beweegt zich vooral richting Jamaïca, en van dat land nog maar slechts enkele auteurs. De reden hiervan is de beschikbaarheid van het materiaal; ook vanuit Londen vindt men Jamaïca kennelijk het belangrijkst. We wijden een artikel aan wat een boek zou kunnen worden.

Hanny Lims bloemlezing van proza en poëzie uit 1968 was de eerste waarin Surinaamse en Antilliaanse auteurs werden samengebracht voor gebruik in het voortgezet onderwijs; de uitgave werd op Aruba gepubliceerd bij De Wit. Haar nu

duidelijk gedateerde poging heeft daarna nooit enige navolging gevonden, met uitzondering van de dunne Sticusa-bundel *Kennismaking met de Surinaamse/Antilliaanse poëzie* (Amsterdam 1973), maar die was heel beperkt van opzet.

In 1984 waagden de Nederlanders Dolf Verroen en Nannie Kuiper zich aan een bloemlezing voor basisschoolleerlingen *Ons Surinaamse ik*, die ze bij de Nederlandse uitgeverij Leopold publiceerden.

Voor het Engelstalige Caraïbische gebied waren er al eerder uitgebreide bloemlezingen speciaal voor het secundaire onderwijs samengesteld, met werk van een groot aantal auteurs uit de hele Engelstalige West-Indies.

Zo compileerde de Engelse Anne Walmsley in 1968 *The Sun's Eye; West Indian Writing for Young Readers*, met gedichten en prozafragmenten, een inleiding en bio- en bibliografische notities door de auteurs zelf. Voorkomende thema's in deze goed verzorgde anthologie zijn onder meer: de zee en het eiland met zijn dieren als krabben en fazanten; regen en een orkaan; een sprookje over materialisme en kunst; vormen van obeah; historische data als de verovering van Jamaïca door de Engelsen in 1655; Marrons en gouddelvers; het alledaagse leven als de rijstoogst, een verjaardag, een handige bananedief, een wasvrouw en een dode ezel.

De bekende Jamaïcaanse jeugdboekenauteur Jean D'Acosta stelde in 1980 *Over our way; a collection of Caribbean short stories for youngsters* samen, waarin ook vragen en opdrachten voorkomen. Enkele thema's hierin zijn: het

schoolleven, het leven thuis en op straat, over een fiets, over vriendschap, geesten en een waternimf, een legendarische revolverheld en de man die het heeft gemaakt in het buitenland.

Beide uitgaven verschenen bij Longman Caribbean; ze zijn bedoeld voor jonge lezers in de onderbouw van het secundaire onderwijs. De veelvuldig verschijnende anthologieën voor volwassenen laat ik hier buiten beschouwing.

Zoals Shrinivasi in 1970 zijn bloemlezing uit de Surinaamse poëzie vanaf 1957: *Wortoe d'e tan abra* uitgaf, met zijn keuze uit de poëzie voor volwassenen, die ook en vooral in het secundaire onderwijs gebruikt werd, zo publiceerden Kenneth Ramchand & Cecil Gray hun *West Indian Poetry; an anthology for schools* (1972), waarin thematische afdelingen als ‘narrative poetry’, ‘dialect in poetry’, ‘nature and landscape: trees’ en ‘the line of literary resistance’ en een aantal pagina's commentaar en vragen en opdrachten voor klassikaal gebruik. Maar het gaat in deze bundel allereerst om poëzie voor volwassenen, geen echte jeugdpoëzie.

Er is een opvallende tegenstrijdigheid in het gegeven dat poëzie voor volwassenen in alle talen in het hele Caraïbische gebied het verst verbreid en meest ontwikkeld is, maar dat de jeugdpoëzie niet van de grond gekomen is. Het is nauwelijks overdreven te stellen dat ze ontbreekt. Wèl specifiek voor de jeugd is het aardige boekje van Erroll Hill: *Three Caribbean Plays* (1979), met eenakters die door middelbare scholieren kunnen worden opgevoerd. De thema's zijn sociale problematiek van een erf in West-Kingston op Jamaïca en de idee van de revolutie die komen moet, maar die uitloopt op brandstichting en diefstal. Het tweede stuk gaat over de Trinidaanse bongo-dans waarbij de dood iemand komt halen als het haar tijd is, geschreven in een lyrisch-ritmische taal rond het thema: hoe ver kan een oorspronkelijk cultuurverschijnsel worden gecommercialiseerd zonder zijn karakter te verliezen. Het slotstuk gaat over het carnavalgebeuren op Trinidad en de strijd om te winnen met de beste dans, de bestgezongen calypso en het mooiste kostuum.

Dit soort uitgebreide mogelijkheden op toneel- en poëziegebied biedt de jeugdliteratuur van de Nederlandse Antillen tot nu toe niet in deze vorm. Wel wordt er toneel gespeeld en ook geschreven, maar niet gepubliceerd - er is dus geen toneel*literatuur.*

Een verschijnsel dat voor de Antillen en Suriname ook onbekend is tot nu toe, is het uitgeven van romans voor volwassenen in eenvoudige vorm, geadapteerd voor schoolgebruik; deze romans worden niet alleen van aantekeningen voorzien, maar geheel bewerkt tot een verkorte en eenvoudig begrijpelijke vorm. Twee voorbeelden in de serie van Longman Caribbean zijn Jan Carew *Black Midas*, bewerkt door de bekende Sylvia Wynter, die ook een voorwoord wijdt aan het Guyanese creole dat de hoofdfiguur Shark gebruikt. Het tweede voorbeeld is ook van dezelfde Guyanese schrijver Jan Carew: *The Wild Coast*, dat door Charlotte Rolfe tot een schooleditie in de Horizons-serie werd bewerkt.

Daarnaast schreef Jan Carew nog een half dozijn ‘echte’ jeugdromans als *Sons of the flying wind* (1970); *The third gift* (1972); *Rape in the sun* (1973); *Children of the sun* (1976); *The twins of Ilora* (1977) en *Anancy and Tiger* als hoorspel voor de BBC-radio in het begin van de jaren zestig. Maar deze boeken kon ik nergens te pakken krijgen. Een bijzonder groot Caraïbisch probleem: hoe bereik ik mijn studiemateriaal?!

Wèl zag ik van hem een aantal verhalenbundels die nogal afwijken van wat ‘normaal’ is in de Caraïbische jeugdliteratuur. Bij Jan Carew geen aandacht voor het lokale, de couleur locale, de eigen natuur, de eigen stad of streek, de

geschiedenis of het sociale leven, maar zuivere fantasieverhalen over algemene onderwerpen die niet specifiek ‘Caraïbisch’ zijn.

Stranger than tomorrow (1976) bevat drie toekomstverhalen. Hij verkent bovennatuurlijke verschijnselen in vier verhalen die hij bundelde onder de titel *Save the last dance for me* (1976). In *The Cat people* (1979) nemen ratten en muizen de regering van het land over; ene Peter Mason vindt de oplossing door middel van een drug. Hoe zal het zijn als je ontwaakt na je een tijdlang te hebben laten invriezen: *The man who came back* (1979) gaat over zo'n diepvriesmens. In *Dark Nights, deep water* (1981) speelt het mysterieuze de overheersende rol als Annie haar moeder opzoekt op Shale Island en daar geconfronteerd wordt met allerlei gevaren en geheimzinnige doden. In *Dead Man's Creek* (1981) lezen we twee verhalen die wel over geschiedenis gaan - de witte man contra de Indiaan, de slavernij. In 1982 tenslotte publiceerde Jan Carew nog een drietal griezelverhalen: *Don't go near the water.*

C. Everard Palmer van Jamaïca gaat volstrekt tegengesteld te werk en veel meer zoals in het Caraïbisch gebied gewoonte is. Hij neemt de eigen omgeving, het eigen milieu van meestal kleine dorpsgemeenschappen en hun bijzonderheden tot uitgangspunt en beschrijft deze dorpen en de mensen op humoristisch-belerende wijze: *A cow called Boy* (1973), *A Dog called Houdini* (1978), *The Wooing of Beppo Tate* (1972), *The Humming Bird People* (1971), *My Father Sun Sun Johnson* (1974) en *The Cloud with the Silver Lining* (1966).

Maar genoeg - willekeurig -opgesomd en terug naar de grote lijn.

Werken als *Black Midas* en *The Wild Coast* horen thuis in het subgenre ‘novels of childhood’, die veelvuldig voorkomen en waarin volwassen auteurs terugkijken op hun jeugd of op de jeugd van hun hoofdpersonen op weg naar volwassenheid, gepaard gaande met een zich ontwikkelende maatschappij. De hoofdfiguren zijn jong, maar het geïntendeerde lezerspubliek is volwassen; daarom zijn deze romans geen jeugdliteratuur in eigenlijke zin.

Diana Lebacs heeft met haar *Nancho*-serie dit genre eigenlijk gebruikt voor jeugdliteratuur: we lezen de ontwikkeling van Nancho en hoe het in die jaren op Bonaire is geweest en dàt is exact wat deze ‘novels of childhood’ beogen. De Nederlandse Miep Diekmann heeft met haar

Curaçaose *De dagen van Olim* (1971) een goed voorbeeld gegeven: Josje als jong meisje en volwassen vrouw; Curaçao in 1939 en 1969.

Een van de bekendste voorbeelden van zo'n ‘novel of childhood’ is Michael Anthony: *The year in San Fernando*, dat uitvoerige aandacht krijgt in hoofdstuk twaalf van Kenneth Ramchand: The West Indian Novel and its Background (1972). Dezelfde Michael Anthony publiceerde bij Heinemann Educational Books in de serie ‘Secundary Readers’ een verzameling van negen korte verhalen onder de titel *Sandra Street and other stories* (1973). Deze verhalen zijn voornamelijk ‘stories of childhood’ over een ik-figuur, een jongen van twaalf jaar, en zijn herinneringen aan zijn geboorteplaats Mayaro, aan school, aan de straat en de spelletjes, de cacaoplantage en de verschillen tussen het leven in een district en in de stad, over het ziekenhuis en het lezen van een boek over de eigen omgeving: C.C. Matthews' *Hibiscus and other stories* - een ongekende ervaring voor een Westindische jongen die alleen maar over het buitenland las en nooit over het eigene. Verder zijn er nog verhalen over de zee en de visvangst, een straatgevecht, een Chinese winkel en een dief in een maisveld die door een wachter wordt doodgeslagen.

Caraïbische jeugdromans zijn niet alleen geschreven voor de eigen lezers, maar ook voor die van buiten de regio, getuige de soms uitgebreide woordenlijsten achterin. Auteurs houden rekening met een vreemd publiek om dat over de regio te leren, zoals bijvoorbeeld in Andrew Salkey *Hurricane* - een herinnering voor wie wel eens zoiets heeft meegemaakt, maar ook de nauwkeurige beschrijving voor de buitenstaander. Hierin komen de Engelse boeken met de Nederlandse overeen.

Engelstalige auteurs geven net als hun Nederlandstalige collega's hun werk uit in Europa, bij de Oxford University Press of de Bogle-L'Ouverture Publications Limited in hun geval, of een met het Arubaanse Charuba te vergelijken dochter als Longman Caribbean in de Horizons serie of vroeger in The Blue Mountain Library, soms in samenwerking met het Ministerie van Onderwijs op Jamaïca. Soms geven auteurs hun werk in het eigen land uit, bijvoorbeeld bij het Jamaica Publishing House, zoals Curaçaose auteurs soms op Curaçao publiceren. Ook in dit opzicht komen de posities sterk overeen.

Vooral de Caraïbische afdeling van Longman heeft veel gedaan voor onderwijsmethoden en de jeugdliteratuur. Zoals dank zij de BBC in de Tweede Wereldoorlog heel wat Caraïbische auteurs voor volwassenen konden debuteren, zo konden jeugdboekenauteurs bij Longman terecht in de jaren zestig en zeventig, of ze nu pas begonnen of reeds naam hadden gemaakt met boeken voor volwassenen.

Een heel aardig voorbeeld van een door Longman Caribbean in de serie Horizons uitgegeven boek is dat van de Trinidaanse zeezeiler en auteur Harold La Borde: *An oce-*

an to ourselves (1978). Op heel jonge leeftijd had Harold La Borde al zijn eerste kleine boten gebouwd. Daarna spaarde hij en maakte plannen om een eenvoudig, zeewaardig oceaanjachtje te bouwen om daarmee naar Europa over te steken. Na enkele jaren van voorbereiding en constructie vertrekt hij in januari 1960 met zijn vrouw Kwailan en zijn helper Buck voor de trip die hem met zijn Humming Bird eerst langs de Kleine Antillen vanaf Trinidad noordwaarts brengt en vanaf Antigua via de Azoren naar Engeland, waar hij in juli 1960 arriveert: ‘It was Saturday 15th July, 1960 - a warm summer's afternoon. Our voyage was over, and a dream had come true.’

De auteur vertelt de wederwaardigheden onderweg op onderhoudende manier, al lezen we helaas meer over schepen, zeilen, winden en stromingen dan over de eilanden die ze onderweg bezoeken. Veel meer dan havens en markten zien we daarvan jammer genoeg niet. Dat de auteur een bijna vier bladzijden lange woordenlijst van scheepstermen heeft opgenomen is in dit verband wel illustratief. In 1973 kreeg Harold La Borde het ‘Trinity Cross’ als beloning voor zijn zeilreis rond de wereld in de Humming Bird II, maar daarover lezen we niets meer in dit boekje.

Wanneer we deze Longman Caribbean serie, de Heinemann Secundary Readers en andere uitgaven met de Nederlandstalige Antilliaanse van Leopold en Charuba vergelijken, constateren we dat de laatste qua uitvoering ‘kindvriendelijker’ zijn door een overzichtelijker bladspiegel, een wat grotere letter, mooiere illustraties (al heeft Longman ook wel goede, naast stuntelig-stijve), een mooiere uitvoering in het algemeen. Maar ja, de Engelse boekjes zijn veelal in een stevige pocketvorm en dat maakt de prijs weer heel wat vriendelijker: voor enkele guldens liggen ze in de boekhandel te koop.

Aan drie schrijvers van Jamaïca wil ik hierna wat extra aandacht besteden; alle drie hebben ze een aantal boeken voor de jeugd geschreven.

Tijdens de bespreking ervan zal ik vergelijkingen maken met de Antilliaanse jeugdboeken om overeenkomsten en verschillen aan te geven. In hoeverre lijken Caraïbische jeugdboeken van verschillende eilanden in in verschillende talen toch op elkaar?

Over V.S. Reid

De journaliste en kinderboekenauteur Therese Mills beschrijft in haar *Great West Indians* (1973) in het kort de levens en verrichtingen van zo'n twintig bekende personen uit de Commonwealth Caribbean, vanaf de slavenleider Cuffy tot de calypsozanger Mighty Sparrow. Haar boekje is bestemd voor jeugdige lezers om deze meer te leren over de eigen geschiedenis die vanuit het eigen perspectief gezien wordt en niet door de traditioneel-koloniale Europese bril.

Het derde hoofdstukje wijdt ze aan Paul en Mozes Bogle en George William Gordon die bekend zijn geworden in de Jamaïcaanse Morant Bay Rebellion van oktober 1865. De arme plattelanders van Stony Gut komen na drie jaar van droogte en mislukte oogsten in opstand tegen het harde beleid van de Engelse gouverneur Edward John Eyre, onder leiding van de geestelijke leider Paul Bogle. Aanvankelijk vreedzame protesten hadden niet geholpen, zodat men gewapenderhand recht probeerde te verkrijgen. De Engelse koningin had op een verzoek tot hulp geantwoord:

> The means of support of the labouring classes depend on their labour. Her Majesty will regard with interest and satisfaction their advancement through their own merits and efforts.

Dit citaat heb ik uit Vic Reid: *New day* (1949) gehaald; het is alsof je dominee Wawelaar uit de *Max Havelaar* (1860) hoort praten, die de Javaan door arbeid tot godsdienst brengt.

De opstand wordt hardhandig neergeslagen door de koloniale militairen en de bevolking vlucht de onherbergzame bergen van Oost-Jamaïca in. Hun aanvankelijke hoop door de daar verblijfhoudende marrons (nakomelingen van gevluchte slaven) geholpen te worden, blijkt ijdel; dezen helpen het gouvernement zelfs.

Deze historische gebeurtenissen heeft Vic Reid tot uitgangspunt genomen voor zijn jeugdroman Sixty-Five (1960).

Japheth Murray, twaalf jaar oud, vertelt wat hij in gezelschap van zijn grootvader - een ex-militair die vindt dat de rechtvaardige opstand slecht georganiseerd is en daarom niet wil meedoen - ziet van de diverse gebeurtenissen in Morant Bay, Stony Gut en de bergen. G.W. Gordon, een ex-slaaf en na de afschaffing van de slavernij in 1833 door studie landeigenaar geworden en volksvertegenwooridger, wordt zonder dat hij deel had aan de opstand opgehangen; Bogle wordt door de marrons gevangen.

Zo beleeft de jonge lezer deze historische dagen in oktober 1865 via een leeftijdgenoot, die echter wel wat wijs is voor zijn twaalf jaren. De historische feiten zijn belangrijker dan de verhaalkarakters in dit boekje.

> We headed into the higher Blue Mountain ranges. Our ancestors had travelled that way in old times and from there they had defied the wrathful soldiers. We could stay there with safety until sanity returned to St. Thomas parish. I knew that if Grandpa wanted to be a ghost, no soldier alive could take him.

Dat is Reids belangrijkste thema: de jeugd in aanraking brengen met en waardering bijbrengen voor het eigen verleden. Het verhaal is sterk anti-Engels, twee jaar voor de onafhankelijkheid in 1962. Wel geeft Reid een beoordeling achteraf van de ondoordachtheid van de opstand via de mening van de grootvader. ‘Deacon’ Paul Bogle wordt eerder als een stijfkop die niet naar goede raad wilde luisteren en een fanaticus dan als een held voorgesteld. Maar

aan het einde doet grootvader toch wèl mee met de hopeloze strijd; hij kiest zijns ondanks partij!

Victor Stafford Reid (geboren in 1913 op Jamaïca) is een bekend schrijver van romans, verhalen, toneelstukken en jeugdboeken; hij is daarnaast ook uitgever, journalist en zakenman. Het meest bekend zijn wel romans voor volwassenen als *New Day* (1949) over de geschiedenis van Jamaïca van 1865 tot 1944, en *The Leopard* (1958) over de Mau-mau-oorlog in Kenia. In 1980 ontving hij de prestigieuze Jamaïcaanse 'Norman Manley Award for Excellence in Literature', terwijl hij ook internationaal onderscheiden werd.

Zijn tweede jeugdboek is van 1967 - *The Young Warriors* - en behandelt ook een historisch onderwerp.

De veertienjarige Tommy en zijn vrienden zijn gereed om tot 'young warrior' te worden gepromoveerd. Ze zijn marrons - afstammelingen van negers die zich nooit onder Engels gezag hebben laten stellen toen deze mogendheid in 1655 Jamaïca veroverde. Ze wonen in de bergen (cim-arrones = bewoners der bergen).

De jongens worden eerst ondervraagd over de geschiedenis van de marrons, wat de auteur de gelegenheid geeft heel wat informatie via het verhaal op natuurlijke wijze te ventileren. Daarna worden ze onderworpen aan proeven als boogschieten, messenwerpen, slinger- en steengooien en rennen naar een uitkijkrots en terug zonder eten of drinken of rusten.

Na de proeven gaan de jongens samen op jacht, ook 's nachts. Dan ontmoeten ze Engelse soldaten op patrouille. De jongens rennen naar huis en waarschuwen de marrons die zich gereed maken voor de verdediging. Tommy en Johnny gaan dwars door de Engelse linies om hulp te halen bij de marrons dieper in de bergen. Ze worden bijna gepakt! Maar hun vriend Charlie redt ze, al wordt hij daarbij gevangen genomen. De marrons van de bergen komen helpen. Charlie leidt de Red Coats in een hinderlaag (zie voorplaat), zodat de Engelsen verslagen worden.

> We have fought a good battle, but so have the English. Now that the Spaniards are no longer here, we are the Old Jamaicans and the English are the New. Let us hope that the day will come when we can both live together in peace. If we cannot live together, then the English may have the plains. We shall keep our mountains.

Een van de aardigste motieven is het gebruik van de Anansi-traditie, de slimme spin die moet dienen om de Engelsen te misleiden - zo gaan literaire traditie en actualiteit samen.

Charlie, die eerst een bedrieger was, blijkt later toch een dappere marron geworden te zijn. De psychologie in het verhaal is zwak, maar het was Reids opzet ook niet om een psychologische analyse te geven, maar om te wijzen op het heldhaftige verleden van de vrijheidlievende marrons. Hij is erin geslaagd door middel van een avonturenverhaal waarin enkele jongens de traditionele heldenrol spelen, een stukje geschiedenis tot leven te brengen; daarmee het traditioneel avontuurlijke jongensboek een nieuwe maatschappijkritische functie gevend. Hij doet zo op historisch gebied wat de Nederlandse Siny van Iterson bereikt op sociaal eigentijds terrein, maar de wijze van benadering is heel anders.

Waar Siny van Iterson in haar Colombiaanse boeken alleen maar registreert zonder partij te kiezen, zijn de figuren bij Reid duidelijk gescheiden naar vriend en vijand in een sterk partijdig taalgebruik; de Engelsen zijn alleen maar vijandige indringers, weliswaar ook wel eens dapper, maar dom en onaangepast aan het leven in de wildernis van de bergen.

Terwijl Miep Diekmann in haar historische jeugdboek over de slavernij *Marijn bij de Lorredraaiers* juist twee kanten liet zien en de jeugdige lezer de keus liet, wordt door Reid vooral één standpunt opgedrongen. Zijn verhalen blijven in het historische steken, terwijl Miep Diekmann in *Mens te koop* juist uitgaat van onze eigen tijd om de lezer daarna naar het verleden in verband met ons heden te voeren. In dit vroege werk legt Reid het duidelijk af tegen Nederlandstalige auteurs.

In 1831, twee jaar voor de werkelijke emancipatie in Brits West-Indië, verspreidde zich onder de slaven van West-Jamaïca het gerucht als zou de Emancipatie al officieel afgekondigd zijn, maar door de planters geheim gehouden worden. Dit historische gegeven is het onderwerp van Vic Reids derde jeugdboek: *Peter of Mount Ephraim* (1971).

Preacher 'Daddy' Samuel Sharpe verkondigt het aan zijn volgelingen, nadat hij het gelezen heeft in *The Watchman*, geschreven door de kleurling Mr. Robert Osborn. Hij wil zijn rechten vreedzaam opeisen voor zichzelf en zijn mensen, maar dat loopt uit de hand in Kensington en Mount Ephraim. De mensen moeten de bergen invluchten. Daarmee stopt het verhaal van Reid dat niet meer vertelt hoe de opstand wreed werd onderdrukt.

We lezen de gebeurtenissen via de veertienjarige Peter Jonas, de zoon van een slaaf-timmerman die eerst niet wil meedoen, maar wel partij kiest naderhand, evenals zijn broer, de fanatieke jager Jacob.

In dit boek maakt Reid diverse keren gebruik van de orale spreekwoorden-traditie.

In zijn meest recente, dikke jeugdboek *Nanny Town* (1983) gaat Reid ook uit van een gegeven uit de orale literatuur, namelijk de 'griot': 'degene die de geschiedenis bewaart in zijn geheugen en doorgeeft aan de jeugd om daarmee de toekomst voor te bereiden.'

De ik-figuur 'griot' Kwame Oduduwa is leerling van de oude Kishee geweest en vertelt nu de Jamaïcaanse historie: de marrons in de bergen en hun oorlog tegen de Engelse koloniale legers van 1734 tot 1739. Zo is dus de 'griot' in het verhaal gelijk aan de verteller: beiden geven het verleden door aan de jeugd van toen èn nu.

De marronkinderen doorliepen een 'jaar van de griot' om hun geschiedenis te leren, een voorloper van de moderne school - maar zij kregen wel volstrekt aangepast onderwijs

dat noodzakelijk was voor hun situatie.

> And so commences my tale of what befell us in those years, from 'Thirty-four to 'Thirty-eight. From the great war, when we made Nanny-Town a slingshot town, to the Treaty of Peace with the English.

In drie delen vertelt Kwame Oduduwa over de eerste Engelse aanval op Nannie Town in 1734 en de tweede in 1736. Beide mislukken en de Engelsen lijden grote nederlagen. Deel drie beschrijft een lange tocht heen en terug die een aantal jonge marrons, waaronder Kwame, maken naar West-Jamaïca, waar Kojo regeert in het bergdistrict. Op de terugweg doden ze enkele Engelse soldaten. Kishee, de oude 'griot', wordt door de marron Sun Cat gedood - nu zal de jonge Kwame de officiële 'griot' van de stam worden. Op 1 maart 1739 sluiten de Engelsen vrede met de marrons, waarbij bepaald wordt dat de bergen voor de marrons zijn.

> It is mightier than any trade to be a Griot. Mightier than a hunt or an ambush; for everything is in a storytale and in a song-tale. You are putting into the minds, forever, into the minds of those who hear you and into the minds of those to come, the deeds of all the tribe, black, white or brown.

Zo houdt de oude 'griot' de jonge generatie het verhaal van zijn jeugd voor. Het totale verhaal heeft, doordat het door de 'griot' verteld wordt een sterk oraal karakter, dat nog wordt versterkt door spreekwoorden. Anansiverhalen, zangen van de 'griot' die door het gebeuren heen gevlochten worden, onderbrekingen van het verhaal en uitweidingen als in de Afrikaanse orale traditie. Zowel vormelijk als inhoudelijk speelt de Afrikaanse literaire erfenis aan grote rol.

> Do you know it was Africa the Saviour fled when, as a Babe, King Herod tried to kill Him? Our ancestors in Egypt made Him safe. And at that time nobody in Spain or England had ever heard of Him. Did you know?

Reid slaagt erin een boeiend verhaal te maken, een avonturenverhaal dat door de historie is gevoed en door de literaire historie vorm kreeg. De Engelsen blijven zeer vaag maar het leven van de marrons wordt in beeldende beschrijvingen geëvoceerd. Nanny Town is een eenvoudig verteld, zuiver jeugdboek om jongeren op te voeden tot een bewust-zijn van de eigen historie. Dit meest recente boek is niet zo sterk eenzijdig en anti als ander werk. Bovendien spelen nu jongens èn meisjes een rol, terwijl het vorige werk zuiver en alleen voor jongens geschreven werd. De meisjes speelden er een secundaire, dienende rol op de achtergrond in.

Met zijn vier jeugdromans heeft Reid de jeugd een beeld gegeven van enkele belangrijke data uit hun eigen geschiedenis: de marronoorlogen van 1734/1739; de gebeurtenissen net voorafgaande aan de emancipatie in 1833; de Morant Bay-rebellie van 1865. Als verteller sluit hij aan bij de literair orale traditie van zijn land.

Een Curaçaose vrijheidsheld die in 1795 in opstand kwam tegen de slavernij, als Tula, aan wie wel toneel en een roman voor volwassenen zijn gewijd en die jaarlijks met een speciale herdenkingsdag op 17 augustus - Tuladag - wordt geëerd, heeft tot nu toe niet geïnspireerd voor een jeugdboek.

Zo is ook Ted Schouten: *Boy, een Antilliaanse jongen in het Nederlandse verzet* (1985) allereerst voor volwassenen bedoeld. Dat is trouwens ook zo met *Tata Colin* en zijn in 1835 geraamde opstand aan wie Ruud Mungroo in Suriname een boek wijdde. Ook de in Suriname geëerde Anton de Kom wiens *Wij slaven van Suriname*

zo veel gelezen wordt, kreeg tot nu toe geen beschrijving in een Surinaams jeugdboek.

Het eigen verleden en de eigen helden zijn geen thema in de jeugdliteratuur van Suriname en de Nederlandse Antillen. Ik denk dat juist de jeugdliteratuur een middel bij uitstel is om jonge lezers de eigen geschiedenis te laten beleven.

Over Andrew Salkey

In hun *A short history of the West Indies* schrijven J.H. Parry en Philip Sherlock in een adem over 'een serie onlusten' op Jamaïca (1966 en 1968), Curaçao (30 mei 1969) en Trinidad (1970):

> The disorders in Jamaica, Curaçao and Trinidad served as hurricane signals to the new states and nations...

Andrew Salkey (in 1928 in Panama geboren, maar uit Jamaïcaanse ouders en in Jamaïca opgegroeid en bekend Caraïbisch auteur) beschrijft in *Joey Tyson* (1974; in 1985 het Nederlands vertaald voor de Derde Spreker serie) de gebeurtenissen op 15, 16 en 17 oktober 1968 toen er op Jamaïca ernstige onlusten uitbraken met enorme materiële schade, die door de politie en het leger gewelddadig en bloedig werden onderdrukt, met het gevolg dat er drie doden vielen en vele gewonden.

De studenten kwamen in opstand tegen de uitwijzing van de bekende Guyanese historicus Dr. Walter Rodney (in het boek Dr. Buxton), die de toegang tot de Universiteit van The West Indies werd ontzegd 'wegens zijn verkondigingen van gezagsondermijnende theorieën.'

Salkey geeft een verslag van de gebeurtenissen die hun hoogtepunt vonden op woensdag 16 oktober en hun voorspel en naspel op de dag vooraf en daarna, aan de hand van een aantal jongelui, onder wie Joey Tyson en later ook diens vader Mr. Tyson, die een van de dodelijk gewonde slachtoffers wordt.

Het boek is als verhaal mislukt omdat de auteur verslag doet als alleswetende journalist, niet als verteller die de figuren wat laat beleven. De magere verhaaldraad wordt

bedolven onder moralisaties en beschouwingen over de Cubaanse Revolutie, over arm en rijk, over regering en politie, over Marcus Garvey en zijn ‘Back to Africa’ beweging, over de verschillen tussen studenten en arbeiders, over bauxiet en toerisme en buitenlandse overheersing.

> Drieëntachtig cent van iedere dollar verdiend in de bauxietindustrie gaat naar Canada, terwijl zeventien cent naar Jamaïca gaat, en als je eens even aan toerisme denkt, en het hele gebied, dat Trinidad, Barbados, Jamaïca en de kleinere eilanden omvat, dan gaat drieënnegentig cent van iedere dollar naar Canada, terwijl zeven cent naar het Caribisch gebied gaat... Diefstal op grote schaal met goedkeuring van de regering. En dat is wat die geweren en dat traangas de hele dag al en vanavond beschermen, dat soort diefstal en de andere diefstallen die nog komen. (p. 94)

De gewelddadigheid richt zich met name tegen buitenlandse vertegenwoordigingen. De verteller kiest onvoorwaardelijk partij voor de opstand, inclusief alle rellen, brandstichtingen en steengoooierij naar politie en leger. Het zwakke van het boek is deze felle zwart-wit tekening die naïef is. Daar lijken me jonge lezers niet door overtuigd te raken.

> Als jonge mensen aan de basis gezamenlijk in actie komen met één hart, één liefde en één doel voor ogen, dan wordt dat de grootste beweging die dit land ooit heeft gezien. Als de armen en de verworpenen als één man opstaan en die ouwe-heren-show opdoeken, dan betekent dat het einde van dit systeem en het begin van iets nieuws. (p. 96)

Het vertelprocédé van een jongen die als toeschouwer van en deelnemer aan de opstand fungeert lijkt enigszins op dat van Edward de Jongh: *E dia di mas históriko* over 30 mei 1969 op Curaçao, weliswaar voor volwassenen, maar ook met jonge hoofdfiguren. Boy Kalina (achttien jaar oud) wordt van aanvankelijk toeschouwer tot deelnemer aan de onlusten. Zijn brandstichting komt hem op zeven maanden gevangenisstraf te staan. Edward de Jongh hanteert ook de reportage-techniek, maar hij laat veel meer dan Salkey twee kanten zien; de overeenkomst tussen beide boeken is vooral de documentatie buiten het verhaal om. Maar ook hierin is De Jongh beter dan Salkey omdat hij vollediger is en minder moraliserend eenzijdig; bovendien spreken de in het boek opgenomen foto's duidelijke taal, wat bij Salkey ontbreekt.

Niet alleen de Caraïbische geschiedenis van de jaren 1968-1969 is in hoge mate vergelijkbaar - ook Suriname kende zijn februaristaking 1969 waardoor Pengel moest aftreden - de manier waarop de auteurs daarop reageerden ook. Het is heel instructief het ‘verslag’ van anderhalve bladzijde over 30 mei 1969, waarmee Diana Lebacs haar verhaal *Sherry* gewoonweg onderbreekt, nog eens te

lezen. Sherry reageert met:

> Sherry huiverde van opwinding. Het belangrijke was geschied! Een keerpunt in de Curaçaose geschiedenis. Zou dit het begin zijn van meer veranderingen en verbeteringen in de toekomst? (p. 124)

De Surinaamse dichter Dobru schreef over 30 mei 1969 in *Bar Poeroe*:

W'stad gaapt

de stenen hebben het mij verteld
zij hebben verteld
hoe zoet de wraak van het proletariaat kan zijn
willemstad gaapt
op vele plaatsen
in punda en otrabanda
maar in de krotten en in de knoek
zijn er nieuwe kleren
schoenen
blikjeswaren
een miniverschuiving in de eilandsekonomie

Tien jaar later was de Arubaanse jonge dichter Cyril Berkel een van de velen die 30 mei 1969 herdachten in een gedicht. Hij schreef in Kontakto Antiyano, (jaargang XI, nummer 5):

30 di mei

On that day, not the 30th of April,
WORKERS, modern slaves, said: Enough!!
and took to the streets (UNARMED!);
the police, modern bombas, took to
the streets too (ARMED!), they were not enough.
The Dutch, their lackeys & pupies, modern slave-owners,
asked for and got (HEAVILY ARMED!) soldiers-kersvers-

-They used all their knowhow in oppressing the (UNARMED!) workers-

Als ze ‘three on a desert island’ spelen, voelen ze een aardschok, die zich bij het avondeten herhaalt. Ze ontmoeten de Rastafari-man Marcus die waarschuwt voor een aardbeving. Als ze 's zondags op de berg gaan spelen, wordt Marcus, die daar ook is, bedolven door een aardverschuiving, maar gered door de kinderen. Dan vertelt grootvader het verhaal over de grote aardbeving op 14 januari 1907, waarbij veel mensen omkwamen. De kinderen zijn er erg van onder de indruk.

Salkey heeft vaak grote aandacht voor alles wat met eten te maken heeft. Uitvoerige beschrijvingen van ontbijt, lunch en supper komen we tegen; de woordenlijst achterin bestaat bijna geheel uit beschrijvingen van gerechten, dranken, vruchten. Daaraan is een zeker exotisme niet vreemd, maar eten speelt in het Caraïbisch gebied een belangrijke rol in het dagelijkse leven - mijn leerlingen in Suriname konden er uren over praten, ook de jongens. En de boeken die het best verkocht worden zijn hier de kookboeken! De achterplattekst noemt dit eenvoudige verhaal ‘a cleverly constructed story of mounting tension’ en dat is het ook. Het eerste deel waarschuwt dat er iets ernstigs zal gebeuren - we denken aan het steeds maar weer uitgestelde verhaal van grootvader, maar het is de aardbeving die

werkelijk plaatsvindt - en die door Marcus voorspeld wordt, die zelf bedolven raakt. Maar pas aan het einde van het eerste deel, ver na het midden van het boek. Ook grootvaders verhaal wordt nog weer enkele bladzijden uitgesteld. Nogmaals wijs ik op het aansluiten bij de orale traditie: grootvader vertelt, zoals in *Hurricane* over de grote droogte van 1932/1933 verteld werd.

De orale traditie is nog sterk in het Caraïbisch gebied. Van de oorspronkelijk Indiaanse bevolking zijn er nog steeds een aantal mondeling overgeleverde verhalen bewaard, de negerslaven hadden geen ander middel dan lied en Nanzi-verhaal ter beschikking om te protesteren tegen hun onmenselijk lot, en sloten met dat genre bij Afrika's literatuur-traditie aan. Lezen en schrijven was de slavan tot in de negentiende eeuw verboden: een leestraditie is nog nooit echt ontstaan.

Het vertelkarakter is ook in de Antilliaanse jeugdliteratuur sterk. Sonia Garmers en Desiree Correa vertelden hun eerste verhaal aan de bandrecorder. Het veelvuldig en graag gebruiken van dialogen hoort ook vanuit dit oogpunt beschouwd te worden.

Bijna geheel uit dialogen bestaat *Danny Jones*, het meest recente boek dat ik van Andrew Salkey las. In vier delen met elk vier hoofdstukken wordt het leven van Danny Jones beschreven op een belangrijk moment. Hij heeft een Jamaïcaanse vader en een Engelse moeder en woont in Londen. Danny Jones is dus een ‘migrantenboek’ voor de jeugd.

In het eerste deel maken we kennis met een nieuwe, nog jonge leraar Mr. Johnson, die zijn best doet de kansarme en gediscrimineerde kleurlingen te begrijpen op de Russell Park school, met 1700 leerlingen, waar echter niet veel ideeën van de grote filosoof Bertrand Russell in praktijk worden gebracht.

We lezen via dialogen over het schoolleven, de gezinnen en de buurt waarin Danny en zijn drie vrienden Peter, Barry en Joyce wonen, over de straat en de disco, over de politiebehandeling met een goede en slechte agent, en over het carnaval waar ieder uit de plooi komt en de verbroederingsdans meehuppelt.

We zien het verschil tussen de eerste generatie immigranten en de jongeren; Danny's conflict wie en wat hij is. De ouderen zijn teleurgesteld over Engeland, het land waar ze vroeger zo tegen hebben leren opzien en dat nu zo tegenvalt. Zo klaagt Mr. Jones tegen zijn buurman:

Now, there's the business of the young people, selfish,
frantically individualistic, *all* of them, running riot
Gerardina & Gutierrez were murdered,
Godett was shot in the back, Brown imprisoned,
Nita died of +, not too long after.
Tula & Carpata & Wacao & Mercier were murdered,
Nameless slaves were whipped,
Free ‘junan di tera’ were banned from the same island,
Curaçao, in September 1795.

-Only cowards & traitors will allow our aspirations to
be drowned in blood again-
Are we aware of this? We must prepare *today* for the
future, TOMORROW!

Joey Tyson (1974) is de zevende jeugdroman van Andrew Salkey die naast een aantal werken voor volwassenen eerder schreef: *Hurricane* (1964), *Earthquake* (1965), *Drought* (1966), *The Shark Hunters* (1966), *Riot* (1967), *Jonah Simpson* (1969), *The river that disappeared* en *Danny Jones* (1980).

Wat alleen motief was bij Sonia Garmers *Orkaan* en Diana Lebacs *Suikerriet Rosy*, het zo veelvuldig en angstwekkend verwoestend gebeuren van een orkaan, werd tot een meer centraal gegeven in een kinderboekje van de Nederlandse autuer Piet Meinema over Sint Maarten: *Storm over Sint Maarten*, waarin vanaf het achtste hoofdstuk over de orkaan Frederik verteld wordt die flinke schade aanrichtte. Maar Dominica, Sint Maarten an al die andere Bovenwindse Eilanden liggen in de echte orkaanzone, wat met de ABC-eilanden niet het geval is.

Andrew Salkey nam het orkaangeweld tot thema in zijn eerste jeugdboek: *Hurricane* van 1964. In een ik-verhaal, verteld door de dertienjarige jongen Joseph Nathaniel Brown, horen we hoe deze, zijn zusje en zijn vader en moeder de orkaan Chod weliswaar overleven, maar met enorme materiële schade door de harde wind en het hoge water.

In vier delen van de ochtend tot de andere morgen worden de gebeurtenissen van uur tot uur en later zelfs minuut tot minuut beschreven: de voortekenen als de drukkende hitte; de waarschuwingen over de radio; de voorzorgsmaatregelen; de

overrazende orkaan; de stilte in het ‘oog’; de daaropvolgende laatste storm en regen, en de verschrikkelijke materiële verliezen voor heel Kingston en Jamaïca. Naast deze zaken lezen we over het gezinsleven en de vrienden van Joe, zoals gezien door de dertienjarige mannelijke hoofdfiguur.

> I like telling stories. I also like writing them down. I have decided to write about the exciting time I once had during a hurricane which blew through the whole Island and which caused a lot of damage to a large portion of Kingston and Saint Andrew. (p. VII)

De natuur speelt in het werk van Caraïbische auteurs een grote rol: orkanen, aardbevingen, flora en fauna in tropisch uitbundige sfeer, vruchten en groenten, de regen en de droogte, de bergen en de zee zijn impressionistisch weergegeven decor en symbool van het wisselende leven. Andrew Salkey maakte de natuur tot thema in zijn vroege werk voor de jeugd. En zie de beschrijvingen van Irbisca door Diana Lebacs in *Suikerriet Rosy*, tegenover de droge Benedenwinden die toch ook heel mooi zijn volgens Siny van Iterson in *Schaduw over Chocamata.* En zo zijn er vele voorbeelden te geven.

Ook het tweede boekje van Salkey behandelt een natuurverschijnsel: *Earthquake.* Rickey Thomas, twaalf jaar, logeert met zijn broertje Doug van tien jaar en zijn achtjarige zusje Polly in de grote juli-augustus vakantie bij de grootouders op het platteland in de heuvels van Saint Andrews.

> with all their expectations and satisfying them at everybody else's expense. Lots of cheating and downright stealing going on, high and low. Sell-out politics. Bombs exploding, right, left and centre. Sex shops. Glorification of homosexuality. Parents fading out of fashion. Like you, Gittings. Like me. Education getting a beating from all sorts of licensed manipulators and idiots. Race and racism behind every remark. Straightforward perdition! That's all it is. Unadulterated perdition! The beginning of the end of this country. (P. 80/81)

Vergelijk de ervaringen van Sonia Garmers in *Lieve koningin, hierbij stuur ik U mijn dochter* en die van Mayra in Sonia Garmers' *Orkaan en Mayra*, of die van *Sherry* van Diana Lebacs, in Nederland.

Aan het einde van het verhaal besluiten Danny en zijn ouders naar Jamaïca terug te gaan, nadat Danny zijn opleiding - O-level - heeft afgemaakt in het komende jaar. De directeur van de school reageert met: ‘And think of all that exquisite weather in Jamaica. Beaches and sunshine, everywhere!’ (p. 128) Een clichébeeld waartegenover het staal, beton en ijzerdraad als van een concentratiekamp van de Engelse school staat.

Via veel dialogen tussen steeds weer andere figuren krijgen we als lezer een veelzijdig beeld van het leven van allochtonen in Engeland: de leraar praat met de directeur, deze praat met de politie; de leraar praat met de klas en de leerlingen apart, hij praat met hun ouders; de ouders praten onderling over de kinderen, de directeur en de leraar, enz.

Het nadeel van een dergelijke vorm is dat er niet zo veel handeling is: de eerste les in de klas, een bezoek aan de ouders, een beschrijving van een disco, een gepleegde inbraak in de school zijn de gebeurtenissen die het verhaal enigszins levendig moeten houden.

Maar de dialogen zelf zijn onderhoudend, ook door de verschillende kanten die zo belicht worden. Dit boek is gelukkig heel wat veelzijdiger dan *Joey Tyson.* Het geeft een reëel voorstelbaar beeld van de situatie van minderheden in een racistische maatschappij met goed- en kwaadwillenden:

> A voice from nowhere called out, ‘Go back to the jungle and take your nigger-loving, white trash friend with you! This is a white man's country. We don't want you here.’
> Danny looked up to a third floor window of the house he and Mr. Johnson were passing, at that moment, and shouted, ‘Come down and make me!’
>
> There was no one at the window.
> ‘Does that sort of thing happen often?’ Mr. Johnson asked.
> ‘Now and then,’ Danny said. ‘That one's a freaked out army major, retired now. Used to be in Nigeria, ages ago. Fancies himself as a member of the National Front, round here. He just hangs out with them. He ain't nothing, really.’ (p. 73)

Een vergelijking met Angela Matthews: *De witte pest* is in het voordeel van *Danny Jones*: het niet worden geaccepteerd komt er realistischer en veelzijdiger in naar voren, zonder een geforceerd gunstige wending aan het einde van het verhaal. Maar Thalma máákt het uiteindelijk in Nederland, en de oplossing die *Danny Jones* aandraagt moet toch wel ontmoedigend zijn voor die mensen die niet in de gelegenheid zijn naar hun vaderland terug te keren.

De migrantenromans als literaire uitingsvorm van een bij uitstek Caraïbisch verschijnsel - migratie - is terdege in de jeugdliteratuur doorgedrongen. Petronella Breinburg schreef *One day, another day* (1977) over een Caraïbisch meisje in Engeland en haar leven in dat vreemde land; Jean Mac Gibbon schreef over hetzelfde onderwerp reeds eerder in *Hal* (1974).

Daarnaast zien we de Caraïbische mens in New York, als in Rose Guy: *The Friends* (1974), Claudia Mills: *Luisa's American Dream* (1981) over een Cubaans meisje dat fantaseert over de rijkdom en weelde die ze in de VS zal bereiken, en Nicolas Mohr: *En Nueva York* (1970) dat het leven van de arme Portoricanen in de VS beschrijft en hun strijd om te overleven.

Omgekeerd zien we ook werken waarin jongeren van buiten zich leren aan te passen aan het Caraïbisch gebied. Theodore Taylor schreef *The Cay* (1969) over Phillips die in de Tweede Wereldoorlog op weg van Curaçao naar Miami getorpedeerd wordt en nu noodgedwongen in West-Indië gaat wonen, waar hij aanvankelijk racistisch-discriminatoire ideeën moet leren corrigeren omdat ze niet met de werkelijkheid overeen komen. Carolyn Meyer schreef *Eulalia's Island* (1982) over een verblijf op Sint-Lucia. Al heel vroeg was Arthur Calder-Marshall erbij

met *The man from Devil's Island* (1958) over een meisje en twee jongens die in Trinidad een Franse matroos, die van Duivelseiland is ontsnapt, gaan helpen en daardoor in conflict komen met volwassenen. Een gegeven dat doet denken aan Miep Diekmann: *De boten van Brakkeput* dat enkele jaren eerder verscheen.

Maar het opsommen van deze titels is arbitrair, een verslag doen van enkele eilandjes in een complete archipel, een greep uit een grote voorraad. Bovenstaande titels waren aanwezig in de bibliotheek van Sint-Maarten. Maar het lijkt me toch wel voldoende om aan te tonen dat *Danny Jones* niet alleen staat en dat de migrantenroman een frequent verschijnsel is.

Over Jean D'Acosta

In tegenstelling tot Vic Reid en Andrew Salkey schrijft Jean D'Acosta (Jamaïca, 1937) haar creatieve werk alleen maar voor de jeugd en niet mede voor volwassenen. Daarnaast publiceert ze kritische artikelen en literaire essays. Als taalkundige is ze goed op de hoogte van het Jamaïcaanse creole, de vorm van het Engels zoals dat op Jamaïca gesproken wordt. Ze doceert historische grammatica aan de University of the West Indies.

> Her children's books have caught the particular Jamaican atmosphere beautifully and use the Jamaican speech rhythms with great accuracy and insight

meldt Donald E. Herdeck in zijn *Caribbean Writers; a bio-bibliographical-critical Encyclopedia* (1979), dat een ware bron is voor de kennis van de Caraïbische literatuur in het algemeen.

In twee jeugdboeken *Escape to Last Man Peak* (1975) en *Voice in the wind* (1978) gebruikt Jean D'Acosta in de dialogen Jamaïcaanse creole. In het laatste boek laat ze dienstbode Maud deze vorm van het Engels gebruiken, waarmee ze een sociale standing illustreert.

Een Caraïbisch auteur heeft dus de mogelijkheid in de taal, door middel van een meer of minder gecreoliseerde vorm, de sociale positie van de figuren aan te geven, een literair middel dat ook Samuel Selvon, Edgar Mittelholzer, Jan Carew en vele anderen hanteren. Hierdoor krijgt het afwijken van het Europese Engels plotseling een heel andere dimensie: het is geen gebrekkige taalbeheersing, maar een literair-stilistisch middel bij uitstek. Diana Lebacs hanteert hetzelfde middel voor het Nederlands - de taal van Sherry's moeder bijvoorbeeld. En ook Desiree Correa gebruikt het in de dialogen.

Het is daarom noodzakelijk zeer voorzichtig te zijn met klachten over ‘onzuiver taalgebruik’ bij Caraïbische auteurs; ze geven de afwijking van de Standaard weer om realistische effecten in hun werk te bereiken. Een kind of ook oudere die (nog) nauwelijks naar school is geweest, kán gewoon geen goed Engels of Nederlands spreken, wat deze auteurs gebruiken voor de karakterisering van de sociale positie van hun figuren. Een andere oplossing is die

van Miep Diekmann: een kind praat 100% goed Papiamento; ik vertaal dat in een 100% goed Nederlands. Maar als Nederlandse auteur zou het haar ook onmogelijk zijn haar figuren de juiste creolisering te laten gebruiken; daar is een zeer grote vertrouwdheid met de taal in het land voor nodig en een fijn oor.

Escape to Last Man Peak beschrijft hoe tijdens een gevaarlijke epidemie Mrs. Brown, de weeshuismoeder van Sunrise Home bij Spanish Town sterft. Alle kinderen zullen volgens een gezondheidsinspecteur worden verzameld en ondergebracht in werkkampen. Nelly, Jimmy, Pauline, Sylvia, Myrna, Wuss-Wuss, Pet, Doris, Frankie en Gerald willen dat niet en vluchten weg, naar West Man Peak bij Windsor, waar Wuss-Wuss vroeger woonde bij zijn grootvader.

> 'Me live dere wid Taata until I reach over seven, an' 'im tell me say me musn' frighten. Taata was a preacher, an' I tink 'im run off de duppy.' His face brightened again. 'It nice up dere fi true: all a you would a like it. We 'ave one little spring, jus' down de 'illside - plenty-plenty fish an' shrimps in dere. An' me still 'ave some fish' ook put up, what Taata an' me did use. An' plenty bird in de bush, an' starapple an' mango an' plum an' otaheite apple. Taata did plant all sorta sinting, flowers an' all because 'im want me to come back. Matron 'ave a paper fi me, to go back dere when me big. An' me know where de paper deh, for she show me once.' (p. 11)

Ze nemen Bess mee, de hond van de zieke buurman Mr. Henry. Van hem krijgen ze ook te eten voor de lange tocht naar de andere kant van het eiland. Eerst nemen ze nog afscheid van Teacher Mack, die hun wat boeken meegeeft voor onderweg en hun de beste route uitlegt. Daarna begint de lange tocht met al zijn avonturen.

De kinderen ontmoeten Pocomania-dansers die de epidemie willen doen verdwijnen met het offeren van een van de kinderen: 'Blood! Blood of Jesus! Livin' Sacrifice! Kill the Sacrifice!' (p. 44). Maar de grote hond redt de kinderen. Er wordt op ze geschoten vanuit een verlaten bauxietraffinaderij, waar ze overnachten. De kinderen vinden een in het water geraakte ezel met een baby en een klein jongetje, die door hen gered worden van verdrinking. De ezel is gelukkig beladen met voedsel, zodat de kinderen weer te eten hebben. De moeder heeft zo haar kinderen weggestuurd toen ze zelf ziek werd. In een eenzaam huis in een dal zijn de twee mensen gestorven; de kinderen vinden de op het laatste moment geschreven afscheidsbrief. Ze ontmoeten de Rastafari-profeet Isaih en Mr. en Mrs. Jarreth, bij wie ze eten en slapen. Ze krijgen twee kalveren cadeau en kippen. Ze maken een bende jongens bang die de weg onveilig maken (waaraan de voorplaat van het boek ontleend is). Tenslotte komen ze op hun plaats van bestemming, net op Kerstavond. Hun avontuur is geëindigd; ze zijn thuis.

Het verhaal is als een eigentijdse pelgrimstocht van de dreigende dood naar de redding, van de zekere ondergang naar het zicht op nieuwe mogelijkheden. De avonturen van deze groep worden in episoden - van gebeuren naar gebeuren - beschreven, zonder dat de auteur zich verdiept in afzonderlijke karakters. Ook de ik-vertelster Nellie Atkins blijft psychologisch een vage figuur. Daardoor blijven interpretaties als 'de pelgrimstocht als symbool' ook enigszins in de lucht hangen; het spannende avontuur opent geen perspectieven op een dieper idee en als zodanig is Jean D'Acosta te vergelijken met Siny van Iterson, ook door beider aandacht voor het geheimzinnige, irreële. Beiden zijn auteurs die observeren en scherp registreren, waarbij ze het eventuele interpreteren overlaten aan de (volwassen) lezer.

Jean D'Acosta's *Voice in the wind* speelt in de tijd van de Tweede Wereldoorlog en de dreiging van de Duitse onderzeeërs in het Caraïbisch gebied.

Peter, Annabell en Dennis krijgen van hun oom Simon Peter die op een Noorse tanker vaart, enkele cadeautjes: een verrekijker, een kompas en een ketting met horloge die aan een gestorven tante Flossie hebben toebehoord. Dan gebeuren er allerlei gebeimzinnige dingen: door de kijker zien de kinderen de gestorven tante werkelijk - ze geeft hun boodschappen door, ze horen een geheimzinnige stem (zie de titel).

Het alledaagse leven in een kleine Jamaïcaanse gemeenschap in de Tweede Wereldoorlog wordt levendig beschreven via de kinderen: de oudste, Peter, gaat naar een kostschool, Annabell wordt ziek maar herstelt.

Jean D'Acosta zelf zegt in het voorwoord dat ze uit eigen herinneringen en ervaringen geput heeft voor dit werk. De kinderen worden bang als ze lange tijd niets horen van oom Simon Peter. Daarom laten ze de geschenken, het kompas en de verrekijker, als ‘gids’ de zee opdrijven. Een mooi voorbeeld van magisch kinderlijk denken. De kinderen beseffen de ‘onzin’ van hun daad, maar kunnen deze toch niet nalaten.

De tanker Freya wordt inderdaad getorpedeerd en Jean D'Acosta nam het historisch verslag hiervan letterlijk over uit het dagblad The Daily Gleaner, maar oom Simon Peter wordt met vijf anderen gered. Hij zoekt de familie op, viert daar zijn zeventigste verjaardag, wordt ziek en sterft. Maar de kinderen weten dat hij thuis is. Aan het sterfbed zingt Annabell het lied van de ‘voice in the wind’ dat ze gehoord hebben:

> Blow the wind southerly, southerly, southerly,
> Blow merry breeze, o'er the bonny blue sea.
> Blow the wind southerly, southerly, southerly,
> Blow bonny breeze, my true love to me.
>
> They told me last night there were ships in the offing
> And I went me down to the deep rolling sea;
> But ne'er did I see it, where ever it be,
> The barque that is bearing my true love to me.

So blow the wind southerly, southerly, southerly,
Blow the wind south o'er the deep rolling sea;
Blow the wind southerly, southerly, southerly,
Blow, bonny breeze, my lover to me. (p. 145)

Dit boekje is qua taal niet zo gemakkelijk, maar het is een prachtige beschrijving van enkele kinderlevens en hun fantasieën, waarin historisch feit en auteursfictie versmolten zijn tot een literaire eenheid.

Jean D'Acosta besteedt hier veel aandacht aan de beschrijving van het gezinsleven: hoe gaan ouders met hun kinderen om; hoe gaan broers en zussen met elkaar om? Een punt waarvoor Salkey veel aandacht had in zijn boeken. In *Danny Jones* laat Salkey de verschillen tussen een Engelse en een Caraïbische opvoeding zien, al overheerst de onmacht om invloed uit te oefenen op de kinderen bij beiden. Bij Vic Reid overheerst het autoritair-historische stammodel.

Merkwaardig is dat het westers gezinspatroon steeds voorkomt: vader, moeder en kinderen. Hier wordt duidelijk een ideaaltype geschetst waar problemen nauwelijks voorkomen. De ouders leven in harmonie en liefde trouw samen, ze zijn streng maar rechtvaardig voor hun kinderen met wie ze veel mondeling/geestelijk contact hebben. Sonia Garmers' *Wonen in een glimlach* en Desiree Correa *Mosa's eiland* stellen de gezinssituatie juist ter discussie: een moeder alleen, de verhouding van die moeder tot haar dochter(s), waarbij Sonia de harmonie, Desiree de conficten beschrijft.

Sonia Garmers had met haar boek *Wonen in een glimlach* de bedoeling om de lezer te laten zien hoe een Curaçao's radiostation functioneert, Josette Daal schetste in *Warwind* de verschillen tussen de ouderwetse en moderne onderwijsaanpak, Diana Lebacs besprak verschillen in de Caraïbische regio in *Suikerriet Rosy* en de problematiek van volksgeloof in *Het witte licht.*

Dergelijke benaderingen zijn illustratief voor Caraïbiscge auteurs in het algemeen, die eerder aandacht schenken aan sociale en economische verschijnselen in de maatschappij, dan aan individueel psychologische karaktertekeningen van de hoofdfiguren.

Dat geldt met name sterk voor de historische verhalen van Vic Reid en de sociale problemen die Andrew Salkey schetst, maar ook bij Jean D'Acosta komt de psychologie van de individuele romanfiguur niet als belangrijkste schrijfdoel naar voren. Romanfiguren zijn allereerst gepersonifieerde ideeën en vertegenwoordigers van bepaalde maatschappelijke groepen. Op dit niveau vertonen de Caraïbische auteurs die ik in deze kleine excursie onderzocht veel overeenkomst in aanpak.

Chronologische bibliografie van de in dit artikel besproken en gebruikte Engelstalige jeugdboeken.

Arthur Calder-Marshall: *The man from Devil's Island*, Heinemann, London, 1958.
Jan Carew: *The Wild Coast*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1958, 1983.
V.S. Reid: *Sixty Five*, Longman Carribean Limited Trinidad and Jamaica, 1960, 1980.
Andrew Salkey: *Hurricane*, Oxford University Press, London, 1964.
Andrew Salkey: *Earthquake*, Oxford University Press, London, 1965, 1979.
V.S. Reid: *The Young Warriors*, Longman Caribbean Trinidad and Jamaica, 1967, 1979, 1982.
Anne Walmsley: *The Sun's Eye; West Indian Writing for Young Readers*, Longman Caribbean Limited and Jamaica, 1968, 1982.
Theodore Taylor: *The Cay*, New York, 1969.

Jan Carew: *Black Midas*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1969, 1980, 1981.
Vic Reid: *Peter of Mount Ephraim*, Jamaica Publishing House, Kingston, 1971, 1973.
Kenneth Ramchand & Cecil Gray: *West Indian Poetry; an anthology for schools*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1972, 1984[9].
Michael Anthony: *Sandra Street and Other Stories*, Heinemann Educational Books, London, Kingston, Ibadan, Nairobi, 1973, 1976, 1979, 1980.
Therese Mills: *Great West Indians; Life stories for Young Readers*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1973, 1982[3].
Jean Mc. Gibbon: *Hal*, Wheaton, Exeter, 1974.
Andrew Salkey: *Joey Tyson*, Roman uit Jamaïca, Het Wereldvenster Weesp/Novib Den Haag/NCOS Brussel, 1974, 1985 (Nederlandse vertaling).
Rose Guy: *The friends*, Puffin Books, London, 1974.
Jean D'Acosta: *Escape to Last Man Peak*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1975, 1980, 1983[4].
Jan Carew: *Stranger than tomorrow*, Longman, Trinidad en Jamaica, 1976.
Jean D'Acosta: *Voice in the Wind*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1978, 1980.
Jan Carew: *Save the last dance for me*, Longman, Trinidad en Jamaica, 1976.
Harold La Borde: *An Ocean to ourselves*, Longman Caribbean Limited Trinidad and Jamaica, 1978, 1979[2].
Jan Carew: *The cat people*, Longman Caribbean, 1979.
Erroll Hill: *Three Caribbean Plays, For secundary schools*, Longman Caribbean, 1979, 1982[3].
Jan Carew: *The man who came back*, Longman Caribbean, 1979.
Jean D'Acosta and Velma Pollard: *Over our way; a collection of Caribbean short stories for yougsters*, Longman Caribbean, 1980.
Andrew Salkey: *Danny Jones*, Bogle - L'ouverture Publi-

cations Ltd., London, 1980.
Jan Carew: *Dark nights, deep water*, Longman Caribbean, 1981.
Jan Carew: *Dead Man's Creak*, Longman Caribbean, 1981.
Claudia Mills: *Luisa's American Dream*, New York, 1981.
Jan Carew: *Don't go near the water*, Longman Caribbean, 1982.
Carolyn Meyer: *Eulalia's Island*, New York, 1982.
Vic Reid: *Nanny Town*, Jamaica Publishing House, Kingston, 1983.

Peter Swart
Wilde vaart

Wie denkt aan misdaadliteratuur die door Belgische auteurs wordt geschreven is geneigd te stoppen bij de meest bewierookte onder hen, de vorig jaar nog met De Gouden Strop bekroonde Jef Geeraerts. Maar er zijn er meer, al zijn ze hier te lande niet allemaal even bekend. Andere namen zijn die van Eddy C. Bertin (tegenwoordig doet hij meer aan SF), Staf Schoeters (*De draak achterna*, *Het perspektief van de Worm*) en Bart Holsters (*Blokje om Hoekje om*, *Geld maakt niet gelukkig*). En dan is er natuurlijk John Vermeulen, die in verschillende genres - hij schreef naast detectives o.a. kinderboeken, westerns en SF - zo langzamerhand tientallen boeken op zijn naam moet hebben. Bruna bracht ooit al een aantal van zijn detectives op de markt; tussen 1981 en 1985 verschenen *Duizend Meter van Armageddon*, *Scarabee*, *Moordkinderen*, *Apeliefde* en *77° Kelvin.* Hoofdfiguur in deze boeken is Ansen Wagner, die wel omschreven wordt als een soort geheim agent van vage doch machtige diensten, geassisteerd door vriendin Verena. Kort geleden verscheen een nieuwe proeve van Vermeulens veelzijdigheid; in de vijfsterrenreeks van Het Spectrum kwam *Solo Race* uit. Een thriller dus.

Linden Holland, hoofdpersoon in dit 324 (!) bladzijden tellende boek, is geen detective, maar free-lance journalist bij het vakblad voor watersportliefhebbers Sail. In die hoedanigheid verdiept hij zich in de door de schatrijke zakenman Hagard Prenen georganiseerde zeilrace om de wereld. Maar er is nóg een connectie: ooit had Holland een hartslagversnellende verhouding met de voormalige echtgenote van Prenen, Sharon. De zoon die voortkwam uit deze verbintenis, Kevin, heeft wel degelijk de achternaam Prenen gekregen. Sharon is inmiddels al lang geleden bij een brand om het leven gekomen, het kind werd gered, en Linden Holland zelf kon ternauwernood ontsnappen. Hagard Prenen - heeft hij het vuurtje soms doen oplaaien? - zou wel eens andere dan zuiver commerciële belangen in het achterhoofd kunnen hebben gehad bij het organiseren van een niet ongevaarlijke zeilrace, waarbij de omstreden zoon Kevin op zijn aandringen een van de deelnemers is. Ook Nathan Finke, zoon van Linden Holland en ex-echtgenote Dorian, behoort tot de deelnemers.

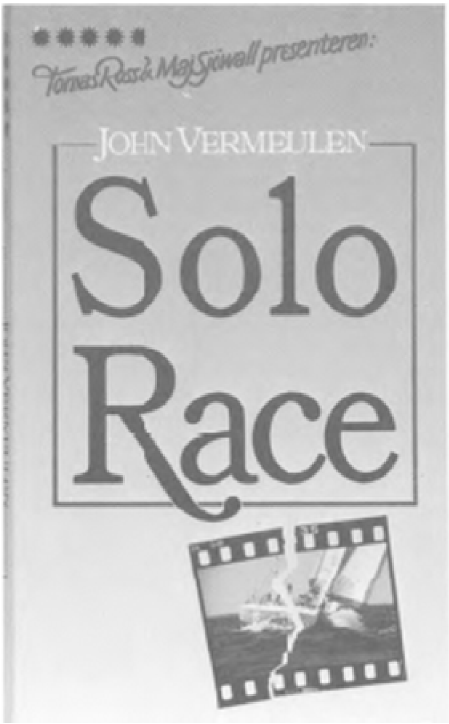
In dit tot de rand toe gevulde en wat aantallen personages betreft ook erg drukke boek kunnen een aantal verhaallijnen worden onderscheiden. Allereerst is daar Holland zelf, die zich door het boek beweegt als een met kracht afgeschoten bal door een flipperkast. Hij heeft als free-lancer en als gescheiden man nogal wat speelruimte, en daarvan maakt hij gretig gebruik. Als ‘mens’ wordt hij vooral getypeerd in zijn omgang met Nathan en Kevin en zijn vriendin-tegen-beter-weten-in Nicole, maar ook de ver doorgevoerde innerlijke samenspraak met zijn Choky geeft hem enige toegevoegde diepte. Vermeulen schildert zijn hoofpersoon af als een gedesillusioneerd man, die graag en vaak het glas ter hand neemt, weigert zich aan zijn omgeving aan te passen - vrouwen noemen dit gedrag onvolwassen of zelfs puberaal - en geen hoge verwachtingen heeft van de medemens. Of je voor zo iemand als lezer begrip of zelfs sympathie kunt opbrengen hangt, denk ik, nauw samen met de eigen mensvisie en levensverwachting, maar overtuigend is Holland als personage zeker.

Bekijken we hetzelfde dramatische gegeven vanuit Prenen, dan spelen we weer een geheel andere wedstrijd. De man is schatrijk, toegegeven, maar is hij wel gelúkkig? Prenen is hertrouwd met een allerminst eenkennige Samantha - dat komt ervan als de man het niet meer kan - na zijn eerste vrouw Sharon te hebben verloren. Zijn kinderen, Kevin en Joëtta, ontwikkelen zich nou niet direct zoals een vader dat graag ziet. Misschien is Prenen wel wat stereotiep neergezet, ongeveer zoals minder

kapitaalkrachtigen graag zien dat het een rijke stinkerd vergaat; met al zijn geld en macht is hij niet in staat zich een privé-bestaan te scheppen, waarin hij zich goed kan vinden. Zakelijk gaat het hem ondertussen prima, maar door dit contrast wordt het opgeroepen ongeluksgevoel alleen maar onderstreept. Holland en Prenen staan dus lijnrecht tegenover elkaar, dat is wel duidelijk. Slechts hun onderlinge strijd optekenen zou wat magertjes geweest zijn voor een dik boek als *Solo Race* geworden is, maar gelukkig haalt Vermeulen er nog heel wat meer bij. Stuk voor stuk passeren de deelnemers de revue, ieder met een persoonlijke motivatie om de reis te volbrengen en in hun verscheidenheid staan ze weer garant voor evenzovele vertelperspectieven. Vermeulen is in zijn element als hij op zee terechtkomt; hij is kennelijk een liefhebber van het zeezeilen en spreekt met toewijding en kennis van zaken over technische en tactische aspecten van deze tak van sport. Dat hij in het dagelijks leven tevens hoofdredacteur van een watersportblad is, hoeft na lezing van *Solo Race* niet meer te verbazen.

Pop-musicus Keith Dahn, oogarts Felix Fisher, de Japanner Nam June Paik, de Mexicaanse Kipi Turok, de Duitser Holger Bunk (subtiel!), Wim Mentelaars en de Holland-produkties Nathan Finke en Kevin Prenen begeven zich op weg tussen andere deelnemers,

ogenschijnlijk een gelijke strijd met gelijke kansen. Toch valt er ook op open zee veel te beïnvloeden en wordt niet iedere deelnemer op dezelfde weersomstandigheden getrakteerd. Ook is zo'n wereldreis natuurlijk een prima cover voor een goed voorbereide smokkel-activiteit.



De zeilers kunnen onderweg met elkaar praten via hun boordradio en al hetgeen zij niet aan nieuws met elkaar uitwisselen wordt vanaf de kant aangevuld via de journalistieke verslaggeving van onder andere Linden Holland, die en passant Prenen nog meer onder druk zet door belastende artikelen te publiceren.

Je zou kunnen zeggen dat er het hele boek lang twee wedstrijden gaande zijn: de zeilrace en het levensgrote conflict tussen Holland en Prenen. Beurtelings treden deze op de voorgrond en het knappe effect hiervan is dat de zorgvuldig opgebouwde spanning in de ene situatie voelbaar aanwezig blijft in de andere, zodat de suspense behoorlijk wordt opgevoerd en zelfs tot een hoogtepunt wordt gevoerd wanneer de tegenstellingen zich toespitsen op het verdere verloop van de race. Zo'n boek kan niet met een sisser aflopen, zo voel je al lezende aan.

Hier en daar viel in reacties op het boek te lezen dat Vermeulen deze keer misschien wel wat erg veel hooi op zijn vork had genomen, teveel tegelijk zou hebben geprobeerd. Dat zou kloppen indien Vermeulen er niet in geslaagd was alle ten tonele gevoerde personages en verwikkelingen op een logische manier met elkaar samen te smeden tot een samenhangend verhaal. Ik vind dat dit hem wèl gelukt is, hoe chaotisch de menselijke emoties soms ook over elkaar heenrollen. De liefhebbers van Edward Albee-achtige dialogen komen behoorlijk aan hun trekken; soms waan je je middenin de tuinscène in *Who is Afraid of Virginia Woolf?*. Je kunt wat mij betreft als schrijver trouwens niet genoeg tegelijk proberen om de lezer te boeien.

Solo Race ontsnapt naar mijn idee aan de oppervlakkigheid die in de misdaadliteratuur op de loer ligt (en knaagt aan de kwaliteit en het aanzien ervan) door zijn hoofdpersoon aan wie niets menselijks vreemd is, en die compleet is in al zijn beperkingen en tekortkomingen. Daarnaast is er het centrale vertelsel, de zeilrace, natuurlijk een magnifiek gegeven, waarvan Vermeulen de symbolische

waarde heeft aangevoeld en ten volle uitgebuit. Laten we hopen dat hij niet meteen al zijn kruit verschoten heeft!

Aart van Zoest

We left the dutch mountains. Een grapje dat je maken kunt, kennelijk. Mijlen ver van de bewoonde wereld, wandelend over de heuvelen van Derbyshire, op weg naar Magpie Mine, een verlaten loodmijn van vroeger, stuiten we op een medemens, een knoestige wandelaar. De ontmoeting met deze nazaat van Livingstone wordt glazig geobserveerd door duizend schapen, van die leuke Engelse met pittige zwarte snuiten en zwarte stokpootjes waarmee ze iedereen vertederen behalve de Franse schapenfokkers. De pootjes van de wandelaar zijn indrukwekkender: de ballonkuiten getuigen van ontelbare afgelegde mijlen langs nauwelijks begaanbare paden. Hij vertelt ons hoe vroeg hij zich al op weg heeft begeven en wil weten vanwaar wij komen en waarheen wij gaan. Uit Holland? En dan komt zijn grap. ‘So you left the dutch mountains.’ Vastberaden gaat hij weer verder. Te laat bedenk ik dat ik hem had moeten vragen of hij misschien Nooteboom heeft gelezen. Diens roman *In Nederland* is immers in het Engels verschenen. Als paperback bij Viking/Penguin, zeer prestigieus. Het boek heeft de guitige titel *In the Dutch mountains* gekregen. Een vondst van jewelste, lijkt me. Die titel is prikkelender dan de oorspronkelijke, Nederlandse.

Terug van het wandelen. We reizen naar het vaderland per city-hopper uit Birmingham. Het genoegen van niet al te veel medepassagiers, een smakelijk hapje en de Holland Herald, waarin altijd wel iets leesbaars te vinden is en dikwijls een aanleiding om trots op het vaderland te zijn. En ja hoor, ook deze keer. Een fragment uit *In the Dutch mountains*; de Engelse vertaling is van Adrienne Dixon. Het is hoofdstuk 10, waarin Kai en Lucia hun act opvoeren voor een zaal vol mensen ergens in Nootebooms Zuid-Nederland, een fantastisch Zuid-Nederland waar onder andere bergen ‘de zwarte Tatra’ te vinden is. In de zaal bevindt zich de Sneeuwkoningin, die haar oog op Kai laat vallen. In deze passage krijgt de lezer een voorgevoel over de dramatische dingen die volgen zullen: ‘a veritable Snow Queen lures Kai to her palace and enslaves him’, zo wordt het ons door de Holland Herald beloofd.

We hopen maar dat mensen, op basis van dit fragment en van deze belofte, zin zullen krijgen om het hele boek te lezen. Echt gesmeerd gaat het nog niet met de export van onze hedendaagse literatuur, om over die van vorige eeuwen maar niet te praten. Dat Penguin Nooteboom uitgeeft is hoopgevend, net zozeer als de uitgave van Mulisch door Bantam, en beide auteurs door Calmann-Lévy. Maar of het zoden aan de dijk gaat zetten (ik bedoel dat metaforisch: of het tot de bekendheid in het buitenland met onze auteurs gaat bijdragen) is lang niet zeker. Je zou zeggen dat zoiets als de Oscar voor de verfilming van *De Aanslag* een belangrijke rol kan spelen. Hoe gemakkelijk er een kink in de kabel komt is in Frankrijk gebleken. De roman van Mulisch is daar verschenen onder de titel *L'attentat.* In het Engels heet het boek *The Assault.* Toen de uitslag door de Franse media bekend werd gemaakt, werd er gesproken van *L'assaut.* Zodat het wervend effect dat er van de bekroning voor het boek kon uitgaan totaal verloren was. Uitgever Calmann-Lévy had niets in de gaten gehad. En toen vertaler Philippe Noble er op wees dat er verband bestond tussen de Oscar voor de film The assault en het boek *L'attentat*, toen was het al te laat om in Frankrijk de publiciteit te mobiliseren. Ik weet trouwens niet of dat in de Verenigde Staten bijvoorbeeld wèl is gelukt.

Er wordt gedacht dat de kwaliteit van de vertaling erg belangrijk is. De mislukking van de vertaling van *De donkere kamer van Damokles* op de Franse markt wordt door de auteur zelf geweten aan de slechte kwaliteit van die vertaling. Het is onzin. Het al of niet slagen van een boek op de buitenlandse markt hangt voor een uiterst

gering deel van de kwaliteit van de vertaling af. Er is vrijwel maar één ding van belang: het referentiekader. De lezer moet het buitenlandse boek, dat door de vertaling voor hem toegankelijk is gemaakt, op een of andere manier kunnen vasthaken aan toestanden die hij kent of aan problematieken, thema's, vertelwijzen, die hem vertrouwd zijn.

Dat is de basisvoorwaarde. Nuttige hulp bestaat bovendien uit de introductie door een gezaghebbend schrijver. Een goed voorbeeld is Strindberg in Frankrijk, in de vorige eeuw. Hij vertelt over de problemen die mannen met vrouwen hebben, dat is herkenbaar. Er kwam bij dat hij werd gewaardeerd door mede-naturalist Zola, die het Franse publiek er op attendeerde dat er uit Zweden iets goeds kon komen.

Op dat punt moet je het maar net treffen, natuurlijk. De uitgave van *De waterman*, van Van Schendel, in het Frans kreeg niet zo'n mooie kritiek van Alain Bosquet. Hij noemde het ‘un roman glauque’. Blauwgroen, maar met een waterige connotatie. Dichterlijk, zoals het bij een dichter past. Toch moet het als ongunstig worden opgevat, en heel eerlijk gezegd vind ik er wel iets in zitten, in dat ‘glauque’. Ik heb een beetje in die vertaling zitten lezen en het boek viel me niet mee, vergeleken bij de mooie, maar vage, herinnering die ik er aan had.

Toch heb ik in het vliegtuig eens extra zitten letten op de kwaliteit van de Nooteboom-vertaling. Het interessante is dat ik volslagen niet gekwalificeerd ben om de kwaliteit van Engels te beoordelen en dat bleek ook: ik kan er geen zinnig woord over zeggen. ‘De directeur van het theater zweet, het hele theater stinkt naar zweet en schmink’ wordt ‘The director of the theatre is sweating, the whole theatre smells of sweat and make-up’. Daar lijkt me niets op aan te merken. Misschien is het met vertalers wel als met pianisten: het ergste dat ze gebeuren kan is dat ze gekke

fouten maken, misslaan op de toetsen, maar zelfs dat schijnt nog niet eens catastrofaal te hoeven zijn. Bekend is dat de Engelse (Amerikaanse) Mulisch-vertaler van *De aanslag*, de SD, Sicherheitsdienst, voor sociaal-democraten aanzag, terwijl de vertaling in zijn geheel door de auteur desondanks als bevredigend wordt beschouwd.

Conclusie: het doet er eigenlijk niet zo heel vreselijk toe wat de vertaler doet, als hij in grote trekken maar vertaalt wat er staat. Wat denk je daarvan? Je bent zelf immers vertaler. Van zoiets indrukwekkends als *Dokter Zjivago* van Pasternak, en zoiets hartveroverends als *Het wereldje van Serjozja* van Vera Panova, om maar eens wat te noemen.

Dat de vertaling héél goed moet zijn is meer een eis die de vertaler zichzelf oplegt en die ook wordt gesteld door een handjevol scherpslijpers, vaak zelf vertalers, die op misstappen loeren. Met oplagecijfers heeft dit niets te maken en zelfs niet met het begrip dat buitenlandse lezers voor een letterkundig meesterwerk opbrengen. Daarbij gaat het slechts om het referentiekader, zoals gezegd. Ik kan dat ook uit het ongerijmde bewijzen. De principiële onvertaalbaarheid van poëzie heeft te maken met het intense appèl aan wat bekend is dat poëzie op de lezer doet. Een voorbeeld? In je laatste bundel *het rijmt, dat scheelt* citeer je jezelf:

> Alleen als Abe Lenstra
> zwijgend speelt
> met tegenstanders en een
> oerbesef,
> laat ik een traan
> op 't asfalt van de kunst.

Even onvertaalbaar als (van dezelfde dichter):

> In naam van de Vader
> van de Zoon
> van de Heilige Geest
> Abe

Onvertaalbaar zelfs binnen één taalgebied van de ene generatie op de andere.

En dan, wat is literatuur? Wat is een meesterwerk? Het buitenland heeft daar vaak andere opvattingen over dan wij zelf. Onze helden op de internationale letteren-markt heten Jan de Hartog, Anne Frank. In The Book Shop in Bakewell (Derbyshire) kun je deze auteurs kopen en ook: *Anne Frank Remembered; the story of Miep Gies, who helped to hide the Frank Family*, uitgegeven door Bantam Press luttele maanden na de publicatie in de oorspronkelijke taal. Misschien bestaan de Nederlandse bergen echt, maar letten we niet genoeg op om ze te zien.

Nico Scheepmaker

Ik geloof niet dat ik het met je eens ben, wat dat referentiekader betreft. Hoeveel niet-Nederlanders kunnen *Het Achterhuis* van Anne Frank 'vasthaken' aan toestanden, problematieken of thema's die zij kennen of waarmee zij vertrouwd zijn? Waarom is Anne Frank zo (en nu moet ik kiezen tussen 'populair', 'geliefd' of 'veelgeprezen') veelgelezen en populair in Japan? Het huis aan de Prinsengracht wordt elk jaar weer overstroomd door Japanners, het Achterhuis is in Japan ooit voor een tentoonstelling op maat gekopieerd, de meeste verzoeken om toezending van een kastanje van de imposante kastanjeboom, die achter het Achterhuis in de tuin staat, komen uit Japan. Is het de joodse problematiek, waaraan de Japanse lezers kunnen vasthaken?

Toegegeven, het zijn duivelskunstenaars, maar ik kan me dat toch nauwelijks voorstellen. Is het de bezetting, en de daarmee gepaard gaande problematiek van het onderduiken, dat hun zo aanspreekt? Zo'n soort bezetter was generaal MacArthur toch niet?

Ook de vertelwijze, een dagboek, kan het niet zijn, dunkt me. Ik denk dat het veel simpeler ligt. Nederlanders wonen en werken in een middelgroot land (je weet, het is mijn hobby aan te tonen dat we geen klein landje zijn, omdat de grootte van een land niet bepaald wordt door zijn vierkante kilometers maar door het aantal van zijn inwoners en de invloed die dezen hebben in de wereld; en er zijn meer landen in de wereld met minder dan met meer inwoners dan Nederland), hun publiek blijft beperkt tot die 14,4 miljoen inwoners, dus als zij hun vleugels willen uitslaan komen ze (als schrijver, maar ook als cabaretier, filmspeler, hoogleraar, acrobaat en voetballer) automatisch in de veelkoppiger landen terecht. Jan de Hartog gaat naar Amerika, Freek de Jonge naar Berlijn, Jeroen Krabbé naar Amerika, prof. Tinbergen naar Engeland (Aart van Zoest naar Parijs), de zonen Peters naar Barnum & Bailey en Ruud Gullit naar Italië. Je hoort nooit eens iemand zeggen dat hij zijn vleugels gaat uitslaan in België of Denemarken. Maar juist omdat de blik wordt gericht naar grotere landen is de kans van slagen kleiner, omdat die landen zelf al zoveel goede schrijvers, acrobaten en voetballers hebben. Nu zijn Harry Mulisch en Cees Nooteboom natuurlijk uitzonderlijke talenten (bijna had ik acrobaten geschreven) die hun weerga in de wereld niet kennen (of het zouden Nooteboom en Mulisch moeten zijn), maar laten we een middelgroot talent nemen als J. Bernlef. Statistisch gezien moeten Frankrijk, West-Duitsland en Engeland elk over vier Bernlefs beschikken, dus waarom zou een lezer uit een van die landen begerig naar een hem vreemde naam grijpen als hij van zijn eigen vier Bernlefs (die hij toch van naam en andere boeken kent) er pas een gelezen heeft? Je kunt niet alles lezen, ook niet al het goede, zelfs niet al het beste. Hoe vaak overkomt het mij zelf niet dat ik de juichende kritieken van nette kranten en tijdschriften op de achterflap van een buitenlands boek lees, me realiseer dat ik vermoedelijk een meesterwerk in handen heb, maar het toch weer wegleg omdat ik de naam van de (Franse, Engelse, Nicaraguaanse) schrijver niet ken en er nog zoveel op me ligt te wachten dat nog gelezen moet worden. Pas als J. Bernlef met een boek als *Hersenschimmen* komt dat door iedereen wordt herkend als iets anders, iets bijzonders, iets van ongebruikelijke kwaliteit, dan heeft zo'n boek in vertaling de kans door de gemakzuchtlaag (een soort beschermende vetlaag) van de buitenlandse lezers heen te dringen.

Ik ben het ook helemaal niet met je eens dat het 'er eigenlijk niet zo heel vreselijk toe doet wat de vertaler doet, als hij in grote trekken maar vertaalt wat er staat.' Ik herinner mij hoe de vertalingen van een vertaler uit het Russisch eens door (prof.

dr.) Carl Ebeling werden gekarakteriseerd: ‘Hij leest de bladzij vluchtig over, en als hij daar dan “beer” ziet staan, dan schrijft hij een stukje over een beer.’

Voor mij als lezer is de kwaliteit van een vertaling dáárom van groot belang, omdat ik bij een slechte vertaling fysiek niet in staat ben verder te lezen. Een vertaler maakt domme fouten: haastfouten, vermoeidheidsfouten, domme vertaalfouten, continuïteitsfouten... Pasternak had bijvoorbeeld de slecht smaak om in het begin van *Dokter Zjivago* de moeder met precies dezelfde bijvoeglijke naamwoorden op te zadelen als haar dochter aan het eind van het boek. Dat was voor hem natuurlijk een koud kunstje, want dat had hij zelf bedacht en hij hoefde maar terug te bladeren. Maar zijn vertalers waren na driekwart jaar natuurlijk allang weer vergeten of de moeder (ik verzin het voorbeeld even, ik zou het zo gauw niet terug kunnen vinden) ‘wraakzuchtig, broodmager, goedmoedig en langzaam pratend’ was of ‘wraakgierig, mager als een lat, goedaardig en traag pratend’ (in werkelijkheid was het subtieler). De Franse en de Duitse vertaling werden bovendien door een aantal vertalers gemaakt, dus de een die de dochter moest vertalen had de moeder niet eens vertaald! Er zijn zoveel vertalingen mogelijk voor één woord, dan kies je wel eens het verkeerde. Maar dat merk je zelden als je een vertaling leest. Alleen als de vertaler als *schrijver*te kort schiet, geen goede maar struikelende zinnen maakt, ben ik gauw geneigd af te haken. Bij een goed boek gaat het toch maar voor een kwart om het verhaal en voor driekwart om de stijl, nietwaar (de percentages zijn bespreekbaar)? *Dokter Zjivago* is voor mij als vertaler uit het Russisch natuurlijk mijn chef d'oeuvre, al heb ik ook Dostojevski en Gorki vertaald. De eerste recensie was van Max Nord in Het

Parool. Hij vond het een moeizame vertaling, ik herinner me de juiste bewoordingen niet meer, maar hij vond hem in ieder geval niet goed. Ik denk dat hij eerst de eerder uitgekomen Engelse vertaling van Max Hayward had gelezen en niet in de gaten heeft gehad dat deze onderweg zo'n honderd bladzijden had verloren, allerlei hoeken had afgesneden, van Pasternaks drie omcirkelende adjectieven alleen de mooiste had gekozen en de andere weggelaten, enzovoort. ‘Doing a job for the Reader's Digest,’ noemde Edmund Wilson deze Engelse, gestroomlijnde vertaling. Dat doen Engelsen wel vaker. Leest vlotter weg. Een paar dagen na die recensie van Max Nord stap ik even binnen in de sigarenwinkel van Piet Koekebakker, de oud-midvoor van Blauw-Wit, en na een tijdje brengt hij heel, heel voorzichtig *Dokter Zjivago* ter sprake. Hij fleurde pas weer op toen ik hem vertelde dat er een slechte recensie in Het Parool had gestaan, want die had hij gelezen en dat had hij zo verschrikkelijk voor mij gevonden, dat hij er niet over had durven beginnen...

Zijn wij, sportjournalisten, eigenlijk wel mild genoeg voor de midvoors, vraag ik mij af.

Kort daarna ontmoette ik Hella Haasse, die ik verder niet kende, maar die mij zei dat ze zo van mijn vertaling van *Dokter Zjivago* genoten had. Ze kende weliswaar geen Russisch en kon het dus niet met het orgineel vergelijken, maar het liet zich zo goed lezen!

Je begrijpt dat ik sinds die tijd Hella Haasse altijd heel vriendelijk gedag zeg als ik haar ergens tegenkom, bijna net zo vriendelijk als ik nu al bijna dertig jaar Max Nord gedag zeg als ik hem tegenkom...

[Nummer 150]

Arthur Schnitzler
Juffrouw Else
(vertaling: Pim Lukkenaer)

'Wil je echt niet meer doorspelen, Else?' - 'Nee Paul, ik kan niet meer. Adieu. - Tot ziens, mevrouw.' - *'Maar Else, zegt u toch mevrouw Cissy tegen mij. - Of nog liever: Cissy, heel gewoon.'* - Tot ziens, mevrouw Cissy.' - *'Maar waarom gaat u nu al weg, Else? Het is nog ruim twee uur voor het dinner.'* - 'Speelt u uw single maar met Paul, mevrouw Cissy, met mij is het vandaag toch waarlijk geen genoegen.' - *'Laat u haar maar mevrouw, ze heeft vandaag haar ongenadige dag. - Staat je overigens uitstekend, dat ongenadige, Else. - En die rode sweater nog beter.'* - 'Bij blauw zul je hopelijk meer genade vinden, Paul. Adieu.'

Dat was een heel goeie aftocht. Hopelijk denken die twee niet dat ik jaloers ben. - Dat ze iets met elkaar hebben, neef Paul en Cissy Mohr, daar durf ik op te zweren. Niets op aarde kan me minder schelen. - Nu draai ik me nog eens om en wuif naar ze. Wuif en glimlach. Zie ik er nu genadig uit? - Ach God, ze spelen alweer. Eigenlijk speel ik beter dan Cissy Mohr; en Paul is ook niet bepaald een matador. Maar hij ziet er wel goed uit - met zijn open kraag en dat boze-jongens-gezicht. Als hij maar wat minder geaffecteerd was. Wees maar niet bang, tante Emma...

Wat een prachtige avond! Vandaag zou het uitstekend weer zijn geweest voor die trip naar de Rosettahut. Wat heerlijk steekt de Cimone de hemel in! - Om vijf uur 's morgens zouden we zijn opgestapt. Aanvankelijk had ik me natuurlijk niet lekker gevoeld, als gewoonlijk. Maar dat gaat over. - Niets zo kostelijk als wandelen in de ochtendschemering. - Die eenogige Amerikaan op de Rosetta zag er uit als een bokser. Misschien heeft iemand hem bij het boksen een oog uitgeslagen. In Amerika zou ik graag trouwen, maar niet met een Amerikaan. Of ik trouw met een Amerikaan en we wonen in Europa. Villa aan de Riviera. Marmeren treden de zee in. Ik lig naakt op het marmer. - Hoe lang is het geleden dat we in Menton waren? Zeven of acht jaar. Ik was dertien of veertien. Ach ja, toen waren we nog in betere omstandigheden. - Het was feitelijk onzin om dat uitstapje uit te stellen. Nu zouden we hoe dan ook al terug zijn. - Om vier uur, toen ik ben gaan tennissen, was de telegrafisch aangekondigde expresbrief van mama er nog niet. Wie weet of dat nu wel zo is. Ik had best nog een set kunnen spelen. - Waarom groeten die twee jongelui mij? Ik ken ze helemaal niet. Sinds gisteren zijn ze in het hotel, zitten bij het eten links aan het raam, waar eerst de Hollanders zaten. Heb ik ongenadig geknikt? Of zelfs hoogmoedig? Dat bèn ik immers helemaal niet. Wat zei Fred ook weer op weg van de ‘Coriolan’ naar huis? Welgemoed. Nee, hooggestemd. Hooggestemd bent u, niet hoogmoedig, Else. - Een mooi woord. Hij vindt altijd mooie woorden. Waarom loop ik zo langzaam? Ben ik soms bang voor mama's brief? Nou, iets prettigs zal er wel niet in staan. Per expres! Misschien moet ik terugkomen. Ojee! Wat een leven - ondanks mijn roodzijden sweater en mijn zijden kousen. Drie paar! Het arme familielid, door haar rijke tante uitgenodigd. Ze heeft er nu vast al spijt van. Moet ik het je op schrift geven tante, dat ik zelfs in mijn droom nog niet aan Paul denk? Ach, ik denk aan niemand. Ik ben niet verliefd. Op niemand. En nog nooit verliefd geweest. Ook op Albert ben ik het niet geweest, al heb ik het me acht dagen lang verbeeld. Ik geloof dat ik niet verliefd kan worden. Merkwaardig eigenlijk. Want zinnelijk ben ik zeker. Maar ook hooggestemd en ongenadig, godzijdank. Op mijn dertiende ben ik misschien wel de enige keer echt verliefd geweest. Op die Van Dyck - of liever op de Abbé des Grieux, en op haar van Renard ook. En toen ik zestien was, aan de Wörthersee. - Ach nee, dat was niets. Waarom zou ik terugdenken, ik schrijf immers geen mémoires. Zelfs geen dagboek zoals Bertha. Fred is me sympathiek, niet meer. Misschien als hij eleganter was. Ik ben toch wel een snob. Papa vindt dat ook en lacht me uit. Ach, lieve papa, je baart me veel zorgen. Of hij mama ooit heeft bedrogen? Vast wel. Meer dan eens. Mama is vrij dom. Van mij heeft ze geen vermoeden. Andere mensen ook niet. Fred? - Maar dan ook niets dan een vermoeden. - Een hemelse avond. Wat feestelijk ziet het hotel er uit. Je voelt het: louter mensen wie het goed gaat en die geen zorgen hebben. Ik bijvoorbeeld. Haha! Jammer. Ik zou geknipt zijn voor een zorgeloos leven. Het had zo mooi kunnen zijn. Jammer. - Op de Cimone ligt een rosse gloed. Paul zou zeggen: Alpenglühen. Dit is nog lang geen Alpenglühen. Het is om te huilen zo mooi. Ach, waarom terug naar de stad!

Goedenavond, juffrouw Else.' - ‘Ik groet u, mevrouw.’ - *‘Getennist?’* - Dat ziet ze toch, waarom die vraag? ‘Ja, mevrouw. - En mevrouw maakt nog een wandeling?’ - *‘Ja, mijn vaste avondwandeling. De Rolleweg. Die loopt zo mooi tussen de weilanden door, overdag is hij welhaast te zonnig.'* - ‘Ja, de weilanden hier zijn heerlijk. Vooral bij maanlicht vanuit mijn raam.’ -

‘Goedenavond, juffrouw Else. - Ik groet u, mevrouw.' - Goedenavond, meneer van Dorsday.’ - *‘Getennist, juffrouw Else?’* - ‘Scherp gezien, meneer van Dorsday. - *‘Spot u niet, Else.'* - Waarom zegt hij niet: juffrouw Else? - ‘*Wie er met een racket zo goed uitziet mag het in zekere zin ook als sieraad dragen.'* Jij ezel, daar antwoord

ik niet eens op. ‘De hele middag hebben we gespeeld. Helaas waren we maar met zijn drieën, Paul, mevrouw Mohr en ik.’ - *‘Ik was vroeger een verwoed tennisser.’* - ‘En nu niet meer?’ - *‘Nu ben ik er te oud voor.’* - ‘Ach, oud, in Marienlyst, daar was een Zweed van vijfenzestig, die speelde iedere avond van zes tot acht. En het jaar daarvoor had hij zelfs nog aan een toernooi deelgenomen.’ - *‘Wel, vijfenzestig ben ik godzijdank nog niet, maar helaas ook geen Zweed.’* - Waarom helaas? Hij denkt zeker dat hij geestig is. Ik kan maar het best beleefd glimlachen en gaan. ‘Ik groet u, mevrouw. Adieu, meneer van Dorsday.’ Wat buigt hij diep en wat zet hij een ogen op. Kalfsogen. Heb ik hem soms gekwetst met die Zweed van vijfenzestig? Doet er ook niet toe. Mevrouw Winawer moet een ongelukkige vrouw zijn. Vast al tegen de vijftig. Wat een wallen onder de ogen, - alsof ze veel gehuild heeft. Ach, hoe vreselijk om zo oud te zijn. Meneer van Dorsday ontfermt zich over haar. Daar loopt hij met haar mee. Hij ziet er nog altijd heel goed uit met zijn grijzende puntbaardje. Maar sympathiek is hij niet. Schroeft zich kunstmatig op. Wat baat u uw eersteklas kleermaker, meneer van Dorsday? Dorsday! U hebt vast ooit anders geheten. - Daar komt het zoete lieve dochtertje van Cissy met haar juffrouw. - ‘Grüss Gott, Fritzi. Bon soir, mademoiselle. Vous allez bien?’ - *‘Merci, mademoiselle, et vous?’* - ‘Wat zie ik daar, Fritzi, maar jij hebt een bergstok. Wil je soms de Cimone gaan beklimmen?’ - *‘Nee hoor, zo hoog mag ik nog niet.’* - ‘Volgend jaar zul je het wel mogen. Dag Fritzi. A bientôt, mademoiselle.’ - *Bon soir, mademoiselle.’* Een knap persoontje. Waarom is ze eigenlijk bonne? En dan nog bij Cissy ook. Een bitter lot. Ach God, kan mij ook nog overkomen. Maar nee, dan zou ik nog wel wat beters weten. Beters? - Een kostelijke avond. ‘De lucht is net champagne,’ zei gisteren Doctor Waldberg. Eergisteren zei iemand dat ook al. - Waarom zitten de mensen bij dat prachtige weer in de hal? Onbegrijpelijk. Of wachten ze allemaal op een expresbrief? De portier heeft me al gezien; - was er een expresbrief voor me, dan had hij me die meteen gebracht. Er is er dus geen. Godzijdank. Ik zal nog wat gaan liggen voor het diner. Waarom zegt Cissy ‘dinner’? Domme geaffecteerdheid. Passen bij elkaar, Cissy en Paul. - Ach, was de brief er maar vast. Straks komt hij og onder het ‘dinner.’ En als hij niet komt heb ik een onrustige nacht. Ook vorige nacht heb ik zo miserabel geslapen. Na-

tuurlijk, het zijn net die dagen. Daarom voel ik het ook zo trekken in mijn benen. De derde september is het vandaag. Dus waarschijnlijk de zesde. Ik zal vandaag Veronal slikken. O, ik zal er nooit aan wennen. Nee, beste Fred, je hoeft je geen zorgen te maken. In mijn gedachten tutoyeren we elkaar altijd. - Je zou alles moeten proberen, - ook hasjiesj. Marinevaandrig Brandel heeft uit China, geloof ik, hasjiesj meegebracht. Drink je hasjiesj of rook je het? Je zou prachtige visioenen krijgen. Brandel heeft me uitgenodigd om samen met hem hasjiesj te drinken of - te roken - Brutale kerel. Maar knap. -

'Alstublieft, juffrouw, een brief.' - De portier! Dus toch! - Ik draai me heel onbevangen om. Het zou ook een brief van Karoline kunnen zijn of van Bertha of van Fred of Miss Jackson? 'Dank u.' Toch van mama. Per expres. Waarom zegt hij niet meteen een expresbrief? 'O, een expresbrief!' Ik maak hem pas op mijn kamer open en lees hem in alle rust. - De marchesa. Wat jong ziet ze er uit in het halfdonker. Zeker vijfenveertig. Waar zal ik op mijn vijfenveertigste zijn? Misschien al dood. Hopelijk. Ze glimlacht zo aardig naar me, als altijd. Ik wijk voor haar uit, knik even, - niet alsof ik het als bijzonder eervol zou beschouwen dat een marchesa naar me glimlacht. - *'Buona sera.'* - Ze zegt buona sera tegen mij. - Nu moet ik toch op zijn minst buigen. Was dat te diep? Ze is immers zoveel ouder. Wat een heerlijke loop heeft ze. Is ze gescheiden? Mijn loop is ook mooi. Maar - ik weet het. Ja, dat is het verschil. - Een Italiaan zou gevaarlijk voor me kunnen worden. Jammer dat die mooie zwarte met zijn Romeins hoofd alweer weg is. 'Hij ziet er uit als een zwendelaar,' zei Paul. Ach God, ik heb niets tegen zwendelaars, integendeel. - Zo, nu was ik er. Nummer zevenenzeventig. Eigenlijk een geluksgetal. Leuke kamer. Alpendennehout. Daar staat mijn maagdelijk bed. - Nu is het echt Alpenglühen geworden. Maar tegenover Paul zal ik dat niet toegeven. Eigenlijk is Paul verlegen. Een dokter, een vrouwenarts! Misschien juist daarom. Eergisteren in het bos, toen we zover vooruit waren, had hij wel wat ondernemender kunnen zijn. Maar dan zou het slecht voor hem zijn afgelopen. Echt ondernemend was eigenlijk nog niemand tegenover mij. Hoogstens drie jaar geleden, aan de Wörthersee in het zwembad. Ondernemend? Nee, gewoon onfatsoenlijk was hij. Maar mooi. De Apollo van Belvedere. Ik heb het eigenlijk niet helemaal begrepen indertijd. Nou ja op mijn - zestiende. Mijn hemelse weiland! Mijn -! Als je dat eens mee naar Wenen kon nemen. Tere nevel. Herfst? Nu ja, de derde september, in het hooggebergte.

Wel, juffrouw Else, zoudt u toch maar niet eens besluiten de brief te lezen? Hij hoeft immers helemaal niet over papa te gaan. Zou er ook niet iets met mijn broer kunnen zijn? Misschien heeft hij zich verloofd met een van zijn vlammen? Met een koormeisje misschien of een handschoenenmaakstertje. Ach nee, daar is hij toch wel te gewiekst voor. Eigenlijk weet ik niet veel van hem. Toen ik zestien was en hij eenentwintig waren we een tijdlang zo goed als bevriend. Over een zekere Lotte heeft hij me veel verteld. Toen is hij plotseling opgehouden. Die Lotte moet hem iets hebben aangedaan. En sindsdien vertelt hij me niets meer. - Nu is hij open, de brief, en ik heb helemaal niet gemerkt dat ik hem heb opengemaakt. Ik ga op de vensterbank zitten en lees hem. Oppassen dat ik er niet af val. Zoals ons uit San Martino wordt bericht, heeft zich in hotel Fratazza aldaar een betreurenswaardig ongeval voorgedaan. Juffrouw Else T., een beeldschoon negentienjarig meisje, dochter van de bekende advocaat... Natuurlijk zou gezegd worden dat ik me van het leven had beroofd vanwege een ongelukige liefde of omdat ik in verwachting was. Ongelukkige liefde, ah nee.

'Mijn lieve kind' - Ik wil allereerst naar het slot kijken. - 'Dus nogmaals, wees niet boos op ons, mijn lieve beste kind, en wees duizendmaal' - in godsnaam, ze zullen zich toch niet van kant hebben gemaakt? Nee, - in dat geval was er een telegram

van Rudi. - ‘Mijn lieve kind, je kunt geloven hoe verdrietig ik het vind om je in je mooie vakantieweken’ - alsof ik niet altijd vakantie had, ‘helaas, met zo'n onaangenaam bericht op het lijf te vallen.’ - Een vreselijke stijl van schrijven heeft mama - ‘Maar na rijp beraad blijft me echt niets anders over. Dus, kort en goed, die kwestie met papa is acuut geworden. Ik weet me geen raad en geen uitkomst.’ - Waartoe al die woorden? - ‘Het gaat om een betrekkelijk belachelijke som gelds - dertigduizend gulden,’ - belachelijk? - ‘die in drie dagen bijeengebracht moet worden, anders is alles verloren.’ In godsnaam, wat wil dat zeggen? - ‘Denk je eens in, mijn geliefd kind, dat baron Höning,’ - wat, de officier van justitie? - ‘vanmorgen vroeg papa bij zich heeft laten komen. Je weet immers hoezeer de baron papa hoogacht, ja zo goed als liefheeft. Anderhalf jaar geleden, die keer dat het ook aan een zijden draad heeft gehangen, heeft hij persoonlijk met de voornaamste schuldeisers gesproken en de zaak nog op het laatste moment gesust. Maar ditmaal valt er absoluut niets te doen als het geld er niet komt. En afgezien van het feit dat wij dan allemaal geruïneerd zijn, wordt het een schandaal zonder weerga. Denk je eens in, een advocaat, een beroemd advocaat, - die, - nee, ik kan het helemaal niet opschrijven. Ik moet almaar tegen mijn tranen vechten. Je weet immers, kind, jij bent immers intelligent, we verkeerden immers, het is godgeklaagd, al een paar maal in een dergelijke situatie, en de familie is steeds bijgesprongen. De laatste keer ging het zelfs om twintigduizend. Maar toen heeft papa een verklaring moeten ondertekenen dat hij nooit meer een beroep zou doen op zijn verwanten, met name op oom Bernhard.’ - Nou, verder, verder, waar draait dit op uit? Wat kan mijn rol hierbij zijn? - ‘De enige aan wie eventueel nog te denken zou zijn was oom Viktor, maar die is ongelukkig genoeg op reis naar de noordkaap of naar Schotland’ - Ja, die heeft het goed, die walgelijke kerel - ‘en is absoluut onbereikbaar, althans op dit moment. Aan de confraters, met name dr. Sch. die papa al vaker uit de brand heeft geholpen’ - heregod, hoe staan we er bij - ‘valt niet meer te denken sinds hij is hertrouwd’ - nu wat dan, wat dan, wat wíllen jullie van mij? - ‘En nu kwam jouw brief, waarin je onder anderen Dorsday noemt die zich ook in het Fratazza ophoudt, en dat leek ons een wenk van het lot. Je weet immers hoe vaak Dorsday ons in vroeger jaren heeft bezocht’ - nou, nogal vaak - ‘het is puur

toeval dat hij zich sinds twee, drie jaar minder laat zien; hij zou een vrij vaste relatie hebben - onder ons gezegd en gezwegen, niet bepaald verfijnd' - waarom 'onder ons gezegd en gezwegen'? - 'Op de club speelt papa iedere donderdag nog zijn partijtje whist met hem, en verleden winter heeft hij in het proces tegen een andere kunsthandelaar flink wat geld voor hem weten te redden.

Overigens, waarom zou je het niet mogen weten, hij is papa vroeger al eens bijgesprongen.' - Als ik het niet dacht - 'Indertijd ging het om een bagatel, achtduizend gulden, - maar per slot - dertigduizend betekent ook niet veel voor Dorsday. Daarom heb ik gedacht dat jij misschien zo vriendelijk zou willen zijn en met Dorsday praten' - Wat? - 'Op jou is hij immers altijd zeer gesteld geweest' - Heb ik niets van gemerkt. Over mijn wang heeft hij me geaaid toen ik twaalf of dertien was. 'Al een hele jongedame.' - 'En daar papa sinds die achtduizend gulden gelukkig geen beroep meer op hem heeft gedaan, zal hij he die vriendendienst niet weigeren. Onlangs zou hij alleen al aan een Rubens, die hij naar Amerika heeft verkocht, tachtigduizend hebben verdiend. Dat mag je vanzelfsprekend niet vermelden.' - Denk je soms dat ik een gansje ben, mama? - 'Maar voor het overige kun je heel openhartig met hem praten. Ook dat baron Höning papa heeft laten komen kun je vermelden als het zo zou uitkomen. En dat met die dertigduizend werkelijk het ergste is afgewend, niet alleen voor dit moment maar als God het wil voorgoed.' - Geloof je dat nu heus, mama? - 'Want het proces-Erbesheimer, dat er schitterend voorstaat, levert papa zeker honderdduizend op, maar vanzelfsprekend kan hij juist in dit stadium van de Erbesheimers niets verlangen. Dus kind, ik vraag je, praat met Dorsday. Ik verzeker je, het is niets bijzonders. Papa had hem immers gewoon kunnen telegraferen, we hebben dat serieus overwogen, maar het is toch heel iets anders, kind, als je persoonlijk met iemand praat. De zesde om twaalf uur moet het geld er zijn, doctor F.' - Wie is doctor F.? Ach ja, Fiala. - 'is onverbiddelijk. Natuurlijk is het ook een kwestie van persoonlijke rancune. Maar daar het ongelukkig genoeg om pupillengeld gaat,' - In godsnaam! Papa, wat heb je gedaan? - 'valt er niets te beginnen. En als het geld de vijfde om twaalf uur 's middags niet in handen van Fiala is wordt het arrestatiebevel uitgevaardigd, of liever zo lang houdt baron Höning het nog vast. Dus Dorsday zou het bedrag door zijn bank telegrafisch aan doctor F. moeten laten overmaken. Dan zijn we gered. In het andere geval weet God wat er gebeurt. Geloof me, jouw waardigheid wordt er niet in het minst door aangetast, mijn geliefd kind. Papa heeft aanvankelijk bedenkingen gehad. Hij heeft zelfs nog naar twee verschillende kanten pogingen ondernomen. Maar hij is geheel vertwijfeld

thuisgekomen.' - Kan papa echt wel vertwijfeld zijn? - 'Misschien niet eens zozeer om het geld als wel daarom, dat de mensen zich zo schandelijk tegenover hem gedragen. Een van de twee was ooit vaders beste vriend. Je kunt wel bedenken wie ik bedoel.' - Ik kan helemaal niets bedenken. Papa heeft zoveel beste vrienden gehad en in werkelijkheid niet een. Warnsdorf misschien? - 'Om één uur is papa thuisgekomen, en nu is het vier uur 's morgens. Nu slaapt hij eindelijk, godzijdank.' - Werd hij maar niet wakker, dat zou het beste voor hem zijn. - 'Ik breng deze brief in

alle vroegte zelf naar de post, per expres, dan moet je hem de morgen van de derde krijgen.' - Hoe heeft mama zich dat voorgesteld? Dat soort dingen heeft ze immers nooit door. - 'Praat dus meteen met Dorsday, bezweer ik je, en telegrafeer dadelijk hoe het is afgelopen. Laat tante Emma in godsnaam niets merken, het is al triest genoeg dat je je in zo'n geval niet tot je eigen zuster kunt wenden, maar je zou immers even goed tegen een steen kunnen praten. Mijn lief, lief kind, het spijt me zo dat je in je jonge jaren zulke dingen moet doormaken, maar geloof me, papa is daar maar in geringe mate zelf de schuld van.' - Wie dan wel, mama? - 'Welnu, laten we in Godsnaam hopen dat het proces-Erbesheimer in ieder opzicht een keerpunt in ons bestaan betekent. Als we alleen die paar weken maar achter de rug hebben. Het zou toch echt absurd zijn als er vanwege die dertigduizend gulden een ongeluk zou gebeuren?' - Ze bedoelt toch niet serieus dat papa zichzelf... Maar zou - het andere niet nog erger zijn? - 'Nu sluit ik af, mijn kind, ik hoop dat je onder alle omstandigheden' - Onder alle omstandigheden? - 'de feestdagen, althans tot de negende of tiende, nog in San Martino zult kunnen blijven. Voor ons hoef je geenszins terug te komen. Groet tante, blijf maar op goede voet met haar. Dus nogmaals, wees niet boos op ons, mijn lief best kind, en wees duizendmaal' - ja, dat weet ik al.

Zo, dus ik moet de heer Dorsday een poot uitdraaien... Krankzinnig. Hoe stelt mama zich dat voor? Waarom is papa niet gewoon in de trein gestapt en hierheen gereden? - Was net zo vlug gegaan als die expresbrief. Maar misschien hadden ze hem op het station, verdacht van een vluchtpoging - - Vreselijk, vreselijk! Ook met die dertigduizend zullen we immers niet uit de brand zijn. Altijd die geschiedenissen! Al zeven jaar! Nee - langer. Wie zou dat aan me af kunnen zien? Niemand merkt iets aan mij, ook aan papa niet. En toch weet iedereen het. Raadselachtig dat we nog altijd standhouden. Hoe je aan alles gewend raakt! Daarbij leven we er eigenlijk heel goed van. Mama is echt een artieste. Dat souper afgelopen Nieuwjaarsdag voor veertien personen - onbegrijpelijk. Maar daartegenover mijn twee paar balhandschoenen, dat was me een toestand. En toen Rudi onlangs driehonderd gulden nodig had, toen heeft mama bijna gehuild. En papa is daarbij altijd goedgehumeurd. Altijd? Nee. O nee. In de opera pas nog bij de Figaro zijn blik, - plotseling volkomen leeg - ik schrok ervan. Hij was toen net heel iemand anders. Maar toen hebben we in het Grand Hotel gesoupeerd en was zijn humeur stralend als ooit.

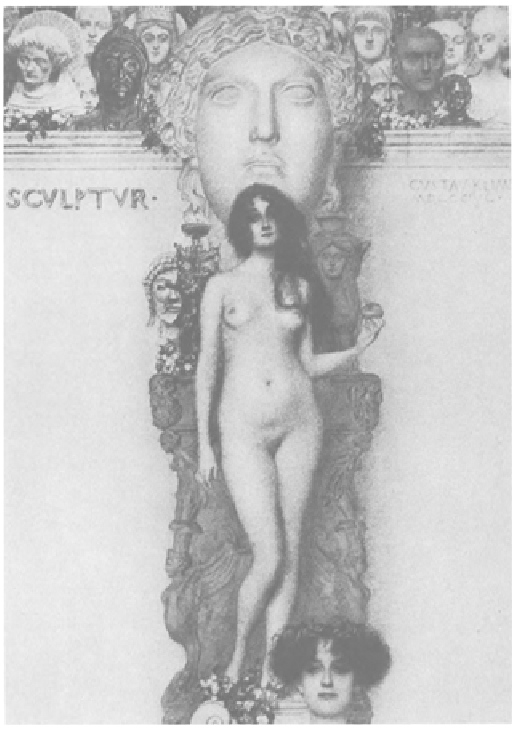
En daar heb ik die brief in mijn hand. Die brief is immers krankzinnig. Ik moet met Dorsday spreken? Ik zou me doodschamen. - - Schamen, ik mij? Waarom? Ik ben immers niet schuldig. - Als ik toch eens met tante Emma praatte? Onzin. Ze heeft waarschijnlijk helemaal de beschikking niet over zoveel geld. Oom is een krent. Ach God, waarom heb ik geen geld? Waarom heb ik nog niets verdiend? Waarom heb ik niets geleerd? O, maar ik hèb iets geleerd! Wie mag zeggen dat ik niets heb geleerd? Ik speel piano, ik spreek Frans, Engels, ook een beetje Italiaans, heb kunsthistorische lezingen bijgewoond - Haha! En al had ik iets zinnigers geleerd, wat zou het me baten? Dertigduizend gulden zou ik zeker niet hebben gespaard. -

Weg is het Alpenglühen. De avond is niet prachtig meer. Triest is de omgeving. Nee, niet de omgeving maar het leven is triest. En ik zit hier kalm op de vensterbank. En papa moet worden opgesloten. Nee. Nooit en te nimmer. Het mag niet gebeuren. Ik zal hem redden. Ja, papa, ik zal je redden. Het is immers heel eenvoudig. Een paar woorden heel nonchalant, dat ligt me wel, 'hooggestemd', - haha, ik zal de heer Dorsday behandelen alsof het een eer voor hem was om ons geld te lenen. Dat is het immers ook. - Meneer van Dorsday, hebt u misschien een momentje voor

me? Ik krijg zojuist een brief van mama, ze zit op dit ogenblik wat in geldnood, - of liever papa - - 'Maar natuurlijk, jongedame, met het grootste genoegen. Om hoeveel zou het gaan?' - Was hij me maar niet zo onsympathiek. Ook de manier waarop hij naar me kijkt. Nee, meneer van Dorsday, ik vertrouw die elegantie van u niet en die monocle niet en die noblesse niet. U zoudt evengoed in oude kleren kunnen handelen als in oude schilderijen. - Maar Else! Else, wat maak je me nu. - O, ik kan me dat permitteren. Aan mij ziet niemand het. Ik ben zelfs blond, rossigblond, en Rudi ziet er absoluut uit als een aristocraat. Bij mama merk je het weliswaar meteen, althans in haar praten. Bij papa weer helemaal niet. Overigens moeten ze het maar merken. Ik verloochen het helemaal niet en Rudi pas goed niet. Integendeel. Wat zou Rudi doen als papa werd opgesloten? Zou hij zich doodschieten? Wat, nonsens! Doodschieten en gevangenis, al die dingen bestaan immers helemaal niet, die staan alleen in de krant.

De lucht is net champagne. Over een uur is het diner, het 'dinner.' Ik kan Cissy niet uitstaan. Om dat meisje van haar bekommert ze zich absoluut niet. Wat trek ik aan? Het blauwe of het zwarte? Vandaag zou het zwarte misschien meer op zijn plaats zijn. Te laag uitgesneden? Toilette de circonstance heet dat in de Franse romans. In ieder geval moet ik er betoverend uitzien als ik met Dorsday praat. Na het dinner, nonchalant. Zijn ogen zullen mijn decolleté binnendringen. Weerzinwekkende kerel. Ik haat hem. Alle mensen haat ik. Moet het net Dorsday zijn? Is die Dorsday nu echt de enige op aarde die dertigduizend gulden heeft? Als ik eens met Paul praatte? Als hij tante zegt dat hij speelschulden heeft, - dan zou zij zeker aan het geld weten te komen. -

Bijna donker al. Nacht. Grafdonkere nacht. Het liefst was ik maar dood. - Het is immers helemaal niet waar. Als ik nu eens meteen naar beneden ging, nog voor het diner met Dorsday sprak? Ah, wat ontzettend! - Paul, als je me die dertigduizend bezorgt kun je van me krijgen wat je wilt. Maar dat is al weer uit een roman. De edele dochter verkoopt zich voor haar beminde vader en beleeft er per slot nog plezier aan ook. Foei toch! Nee Paul, ook voor dertigduizend kun je van mij niets krijgen. Niemand. Maar voor een miljoen? - Voor een paleis? Voor een parelsnoer? Als ik ooit trouw zal ik het waarschijnlijk goedkoper doen. Is dat dan echt zo erg? Fanny heeft zich per slot ook verkocht. Ze heeft me zelf gezegd dat ze een afkeer van haar


SCVLPTVR·

man heeft. Nou, hoe zou het zijn papa als ik me vanavond aan de meestbiedende verkocht? Om jou van het tuchthuis te redden. Sensatie -! Ik heb koorts, vast en zeker. Of ben ik al ongesteld? Nee, koorts heb ik. Misschien van de lucht. Net champagne. - Als Fred hier was, kon hij mij dan raadgeven? Ik heb geen raad nodig. Er valt immers ook geen raad te geven. Ik zal met de heer Dorsday uit Eperies spreken, zal hem een poot uitdraaien, ik, de hooggestemde, de aristocrate, de marchesa, de bedelares, de dochter van de fraudeur. Hoe kom ik daartoe? Niemand is zo goed in bergbeklimmen als ik, niemand heeft zoveel pit, - sporting girl, in Engeland had ik geboren moeten zijn, of als gravin.

Daar hangen de japonnen in de kast! Is die groenloden feitelijk al betaald mama? Ik geloof alleen aanbetaald. De zwarte trek ik aan. Ze hebben me gisteren allemaal aangestaard. Ook dat bleke heertje met zijn gouden lorgnet. Mooi ben ik eigenlijk niet, maar interessant. Bij het toneel had ik moeten gaan. Bertha heeft al drie minnaars, niemand neemt het haar kwalijk... In Düsseldorf was het de directeur. Met een getrouwde man was ze in Hamburg en heeft ze in het Atlantic gewoond, appartement met badkamer. Ik geloof zelfs dat ze er trots op is. Dom zijn ze allemaal. Ik zal honderd minnaars hebben, duizend, waarom niet? Dat decolleté is niet laag genoeg; als ik getrouwd was zou het dieper mogen zijn. - Goed dat ik u tegenkom, meneer van Dorsday, ik krijg zojuist een brief uit Wenen... de brief steek ik voor alle zekerheid bij me. Zal ik het kamermeisje bellen? Nee, ik kleed me zelf wel aan. Voor de zwarte japon heb ik niemand nodig. Als ik rijk was zou ik nooit zonder kamenier reizen.

Ik moet licht maken. Koel wordt het. Raam dicht. Gordijn omlaag? - Hoeft niet. Er staat niemand op de berg daarginds met een verrekijker. Jammer. - Ik krijg zojuist een brief, meneer van Dorsday. - Na het diner zou toch veel beter zijn. Je bent dan wat luchthartiger. Dorsday ook - ik zou eerst een glas wijn kunnen drinken. Maar als de zaak voor het diner achter de rug zou zijn, zou het eten me beter smaken. Pudding à la merveille, fromage et fruits divers. En als meneer van Dorsday nee zegt? - Of als hij zelfs grof wordt? Ah nee, bij mij is nog niemand grof geweest. Dat wil zeggen, de marinevaandrig Brandl wel, maar dat was niet kwaad bedoeld. - Ik ben weer wat slanker geworden. Dat staat me goed. - De schemering staart binnen. Als een spook staart ze binnen. Als honderd spoken. Uit mijn weiland rijzen de spoken op. Hoe ver is Wenen? Hoe lang ben ik al weg? Wat sta ik alleen! Ik heb geen vriendin, ik heb ook geen vriend. Waar zijn ze allemaal? Met wie zal ik trouwen? Wie trouwt er met de dochter van een fraudeur? - Zouist krijg ik een brief, meneer van Dorsday. - ‘Maar dat heeft toch helemaal niets te betekenen, juffrouw Else, gisteren nog heb ik een Rembrandt verkocht, u maakt me beschaamd juffrouw Else.’ En nu scheurt hij een blad uit zijn chequeboek en tekent dat met zijn gouden vulpen; en morgenochtend ga ik met die cheque naar Wenen. Hoe dan ook; ook zonder cheque. Ik blijf hier niet meer. Ik zou het immers helemaal niet kunnen, ik zou het niet mogen. Ik leef hier als een elegante jongedame, en papa staat met een voet in het graf - nee in de gevangenis. Het op een na laatste paar zijden kousen. Dat scheurtje vlak onder de knie merkt niemand. Niemand? Wie weet. Niet frivool zijn Else. - Bertha is gewoon een slet. Maar is Christine wel een haar beter? Haar aanstaande kan blij zijn. Mama was vast altijd een trouwe echtgenote. Ik zal niet trouw zijn. Ik ben hooggestemd, maar ik zal niet trouw zijn. Zwendelaars zijn een gevaar voor me. De marchesa heeft vast een zwendelaar als minnaar. Als Fred me echt kende, dan was het uit met zijn verering - ‘Uit u had van alles kunnen groeien, juffrouw, een pianiste, een boekhoudster, een toneelspeelster, er schuilen in u zoveel mogelijkheden. Maar u hebt het altijd te goed gehad.’ Te goed gehad. Haha. Fred overschat me. Ik heb immers eigenlijk nergens talent voor. - Wie weet? Zo ver

als Bertha had ik het ook nog wel geschopt. Maar ik kom energie tekort. Jongedame van goede familie. Ha, goede familie. De vader verduistert pupillengeld. Waarom doe je me dat aan papa? Als je er nu nog iets aan overhield! Maar op de beurs verspeeld! Is dat de moeite waard? En die dertigduizend zullen je ook niets baten. Voor een maand of drie misschien. Uiteindelijk zal hij er toch vandoor moeten. Anderhalf jaar geleden was het immers al bijna zover. Toen kwam er nog hulp. Maar eens zal die niet komen - en wat gebeurt er dan met ons? Rudi zal naar Amsterdam gaan, naar de bank van Vanderhulst. Maar ik? Een rijke partij. O, als ik het daar eens op aanlegde! Ik ben vandaag echt mooi. Dat komt waarschijnlijk van de opwinding. Voor wie ben ik mooi? Zou ik vrolijker zijn als Fred hier was? Ach, Fred is eigenlijk niets voor mij. Geen zwendelaar! Maar nemen zou ik hem als hij geld had. En dan kwam er een zwendelaar - en de ramp was compleet. - U zou wel graag een zwendelaar willen zijn, meneer van Dorsday; - uit de verte ziet u er soms zo uit. Als een afgeleefde vicomte, als een Don Juan - met uw stompzinnige monocle en uw wit flanellen pak. Maar een zwendelaar bent u bij lange niet. - Heb ik alles? Klaar voor het ‘dinner’? - Maar wat doe ik een uur lang als ik Dorsday niet tegenkom? Als hij gaat wandelen met die ongelukkige mevrouw Winawer? Ach, ze is helemaal niet ongelukkig, ze heeft geen dertigduizend gulden nodig. Welnu, ik zal in de hal gaan zitten, breeduit in een fauteuil, kijk de ‘Illustrated News’ in en de ‘Vie parisienne’, sla mijn benen over elkaar, - het scheurtje onder mijn knie zullen ze niet zien. Misschien is er net een miljardair aangekomen. - U of niemand. - Ik neem de witte sjaal, die staat me goed. Heel ongedwongen leg ik hem om mijn heerlijke schouders. Voor wie heb ik ze toch, die heerlijke schouders? Ik zou een man zeer gelukkig kunnen maken. Als de juiste man er maar was. Maar een kind wil ik niet krijgen. Ik ben niet moederlijk. Marie Weil is moederlijk. Mama is moederlijk, tante Irene is moederlijk. Ik heb een edel voorhoofd en een mooi figuur. - ‘Als ik u eens mocht schilderen zoals ik het zou willen, juffrouw Else’ - Ja, dat zou u wel liggen. Ik weet zijn naam niet eens meer. Titiaan heette hij zeker niet, dus was het een onbeschaamdheid. - Zojuist krijg ik een brief, meneer van Dorsday. - Nog wat poeder op nek en hals, een druppel Verveine in de zakdoek, kast op slot, raam weer open, ah, wat prachtig! Om te huilen. Ik ben

nerveus. Ach, zou je onder zulke omstandigheden niet nerveus mogen zijn. Het doosje Veronal zit bij mijn hemden. Ook nieuwe hemden heb ik nodig. Dat zal weer een toestand zijn. Ach God.

Onheilspellend, reusachtig die Cimone, alsof hij op me wilde vallen! Nog geen ster aan de hemel. De lucht is net champagne. En de geur van de weilanden! Ik zal op het platteland wonen. Met een grondbezitter zal ik trouwen, en kinderen zal ik krijgen. Doctor Froriep was misschien de enige met wie ik gelukkig zou zijn geworden. Wat mooi waren die twee avonden achter elkaar, de eerste bij Kniep, en toen die op het artiestenbal. Waarom is hij plotseling vedwenen - voor mij althans? Vanwege papa misschien? Waarschijnlijk. Ik zou een groet de lucht in willen roepen voor ik weer afdaal naar het gepeupel. Maar naar wie moet die groet gaan? Ik ben immers helemaal alleen. Ik ben zo vreselijk alleen als niemand zich kan voorstellen. Wees gegroet, mijn beminde. Wie? Wees gegroet, mijn bruidegom! Wie? Wees gegroet, mijn vriend! Wie? - Fred? - Maar geen spoor. Zo, het raam blijft open. Ook al wordt het koel. Licht uitdraaien. Zo - Ja goed, de brief. Ik moet die voor alle zekerheid meenemen. Het boek op het nachtkastje, ik lees vannacht nog verder in ‘Notre Coeur,’ beslist, wat er ook gebeurt. Goedenavond, allermooist meisje in de spiegel, bewaart u een goede herinnering aan mij, tot ziens... Waarom sluit ik de deur af? Hier wordt niets gestolen. Zou Cissy 's nachts haar deur openlaten? Of doet ze hem pas van slot als hij klopt? Is het wel helemaal zeker? Maar natuurlijk. En dan liggen ze samen inbed. Onappetijtelijk. Ik zal met mijn man en met mijn duizend minnaars geen gemeenschappelijke slaapkamer hebben. - Leeg is heel het trappenhuis! Altijd om deze tijd. Mijn stappen galmen. Drie weken ben ik hier nu. De twaalfde augustus ben ik uit Gmunden vertrokken. Gmunden was vervelend. Waar had papa het geld vandaan om mama en mij naar het platteland te sturen? En Rudi was zelfs vier weken op reis. Godweet waarvandaan. Hij heeft in die tijd nog geen tweemaal geschreven. Nooit zal ik ons levensonderhoud begrijpen. Sieraden heeft mama weliswaar niet meer. - Waarom was Fred maar twee dagen in Gmunden? Heeft zeker ook een minnares! Voorstellen kan ik me dat overigens niet. Ik kan me totaal helemaal niets voorstellen. Acht dagen nu al heeft hij me niet geschreven. Hij schrijft mooie brieven. - Wie zit daar toch aan dat kleine tafeltje? Nee, Dorsday is het niet. Godzijdank. Nu voor het diner zou het toch onmogelijk zijn hem iets te zeggen. - Waarom kijkt de portier zo vreemd naar me? Heeft hij die expresbrief van mama soms gelezen? Het is net of ik gek ben. Ik moet hem gauw weer eens een fooi geven. - Die blonde daar heeft zich ook al gekleed voor het diner. Hoe kan iemand zo dik zijn! - Ik ga nog even het hotel uit en wat heen en weer lopen. Of naar de muziekkamer? Speelt daar niet iemand? Een sonate van Beethoven! Hoe kun je hier nu een sonate van Beethoven spelen! Ik verwaarloos mijn pianospel. In Wenen zal ik weer geregeld oefenen. Helemaal een ander leven beginnen. Dat moeten we allemaal. Zo kan het niet verder gaan. Ik zal eens ernstig met papa praten - als daar nog tijd voor zal zijn. Zal best, zal best. Waarom heb ik het nog nooit gedaan? Alles bij ons thuis wordt met een grapje afgedaan, en niemands hoofd staat naar grapjes. Allemaal zijn we eigenlijk bang voor elkaar, allemaal zijn we alleen. Mama is alleen omdat ze niet snugger genoeg is en van niemand iets weet, niet van mij, niet van Rudi en niet van papa. Maar ze merkt het niet, en Rudi merkt het ook niet. Het is wel een keurige, elegante kerel, maar op zijn eenentwintigste leek er meer bij te zitten. Het zal goed voor hem zijn om naar Holland te gaan. Maar waar moet ík heen? Ik zou op reis willen en kunnen doen wat ik wil. Als papa er vandoor gaat naar Amerika, ga ik met hem mee. Ik ben al helemaal in de war... De portier zal me voor krankzinnig houden, zoals ik hier op leuning zit en in de lucht staar. Ik ga een sigaret opsteken. Waar is mijn sigarettenkoker? Boven. Maar waar? Mijn Veronal

zit bij de lingerie. Maar waar heb ik de koker? Daar komen Cissy en Paul. Ja, ze moet zich nu eindelijk gaan verkleden voor het ‘dinner’, anders zouden ze nog in het donker hebben doorgespeeld. - Ze zien me niet. Wat zegt hij tegen haar? Waarom lacht ze zo oliedom? Zou leuk zijn, haar man in Wenen een anonieme brief te sturen. Zou ik tot zoiets in staat zijn? Nooit. Wie weet? Nu hebben ze me gezien. Ik knik naar hen. Het irriteert haar dat ik er zo knap uitzie. Wat verlegen is ze.

‘Wel Else, bent u al klaar voor het diner?’ - Waarom zegt ze nu diner en niet dinner. Ze is niet eens consequent. - ‘Zoals u ziet, mevrouw Cissy.’ - *‘Je ziet er werkelijk betoverend uit, Else, ik zou je dolgraag het hof maken.’* - ‘Spaar je de moeite, Paul, geef me liever een sigaret.’ - *‘Maar met alle plezier.’* - Dank je. Hoe is jullie single afgelopen?’ - *Mevrouw Cissy heeft me driemaal achtereen verslagen.’ - ‘Hij was namelijk verstrooid. Weet u overigens, Else, dat morgen de kroonprins van Griekenland hier aankomt?’* - Wat gaat mij de kroonprins van Griekenland aan? ‘Zo, werkelijk?’ O mijn God - Dorsday met mevrouw van Winawer! Ze groeten. Ze lopen door. Ik heb te beleefd teruggegroet. Ja, helemaal niet zoals anders. O, wat ben ik toch voor iemand. - *‘Je sigaret brandt niet, Else?’* - ‘Geef me dan nog maar eens vuur. Dank je.’ - *‘Uw sjaal is heel mooi, Else, hij staat u fabelachtig bij die zwarte japon. Maar ik moet me nu ook gaan verkleden.’* - Laat haar nu niet weggaan, ik ben bang voor Dorsday. - *‘En om zeven uur heb ik de kapster besteld, ze is prima. 's Winters verblijft ze in Milaan. Adieu dus, Else, adieu Paul’* - *‘Ik groet u, mevrouw.’* ‘Adieu, mevrouw Cissy’ - Weg is ze, goed dat Paul tenminste blijft. *‘Mag ik even bij je komen zitten Else, of stoor ik je bij je dromen.’* - ‘Waarom bij mijn dromen? Misschien bij mijn werkelijkheden.’ Dat betekent eigenlijk helemaal niets. Hij moet maar liever weggaan. Ik moet immers toch met Dorsday praten. Daar staat hij nog altijd met die ongelukkige mevrouw Winawer, hij verveelt zich, ik zie het aan hem, hij zou naar me toe willen komen. - *‘Zijn er dan van die werkelijkheden waarbij je niet gestoord wil worden?’* - Wat zegt hij nu? Hij moet opdonderen. Waarom glimlach ik zo koket naar hem? Dat is immers helemaal niet voor hem bedeld. Dorsday gluurt hierheen. Waar ben ik? Waar ben ik? *‘Wat is er vandaag toch met je, Else?’* - ‘Wat zou er met me zijn?’ - *‘Je bent geheimzinnig, demonisch, verleidelijk.’* - ‘Praat geen onzin, Paul.’ -

'Wie naar je kijkt zou bijna dol kunnen worden.' - Wat haalt hij nu in zijn hoofd? Wat zegt hij allemaal tegen me? Knap is hij. De rook van mijn sigaret raakt verstrikt in zijn haar. Maar ik kan hem nu niet gebruiken. - *'Je kijkt zo over me heen. Waaròm, Else?'* - Ik antwoord helemaal niets. Ik kan hem nu niet gebruiken. Ik trek mijn meest onuitstaanbare gezicht. Nu maar geen conversatie. - *'Je bent met je gedachten heel ergens anders.'* - 'Dat zou best kunnen kloppen.' Hij is lucht voor me. Merkt Dorsday dat ik hem verwacht? Ik kijk zijn kant niet uit, maar ik weet dat hij hierheen kijkt. - *'Het beste dan Else.'* - Godzijdank. Hij kust mijn hand. Dat doet hij anders nooit. 'Adieu, Paul.' Waar haal ik die smachtende stem vandaan? Hij gaat weg, de bedrieger. Waarschijnlijk moet hij voor vannacht nog iets afspreken met Cissy. Veel plezier gewenst. Ik sla de sjaal om mijn schouders en sta op en loop het hotel uit. Zal trouwens best wat koel zijn. Jammer dat ik mijn mantel - Ah, die heb ik immers vanmorgen in de portiersloge gehangen. Ik voel de blik van Dorsday in mijn nek, door de sjaal heen. Mevrouw Winawer gaat nu naar boven naar haar kamer. Maar hoe weet ik dat toch? Telepathie. 'Mag ik u vragen, meneer de portier-' *'De juffrouw wenst haar mantel?'* - 'Ja, graag. - *'Al wat koel de avonden, juffrouw. Dat komt bij ons zo plotseling.'* - 'Dank u.' Moet ik echt het hotel uit? Zeker, wat anders? In ieder geval naar de deur. Nu komt de een na de ander. Die heer met zijn gouden lorgnet. Die lange blonde met zijn groene vest. Allemaal kijken ze naar me. Knap is ze, die kleine uit Genève. Nee, uit Lausanne komt ze. Het is eigenlijk helemaal niet zo koel.

'Goedenavond, juffrouw Else.' - In hemelsnaam, hij is het. Ik zeg niets over papa. Geen woord. Pas na het eten. Of ik reis morgen naar Wenen. Ik ga persoonlijk naar doctor Fiala. Waarom ben ik niet meteen op dat idee gekomen? Ik draai me om met een gezicht alsof ik niet wist wie er achter me staat. 'Ah, meneer van Dorsday.' - *'U wilt nog een wandeling maken, juffrouw Else?'* - 'Ach, een wandeling niet zozeer, wat op en neer lopen voor het diner.' - *'Het is nog bijna een uur voor het zover is.'* - 'Heus?' Het is helemaal niet zo koel. Blauw zijn de bergen. Grappig zou het zijn als hij me plotseling een aanzoek deed. - *'Er is toch op aarde geen mooier plekje dan dit hier.'* - 'Vindt u, meneer van Dorsday? Maar alstublieft, zegt u niet dat de lucht hier net champagne is.' - *'Nee, juffrouw Else, dat zeg ik pas boven de tweeduizend meter. En hier staan we er nauwelijks zestienhonderdvijftig boven de zeespiegel.'* - 'Maakt dat zo'n verschil?' - *'Maar vanzelfsprekend. Bent u al eens in het Engadin geweest?'* - 'Nee, nog nooit. Dus daar is de lucht echt net champagne?' - *'Je zou het bijna kunnen zeggen. Maar champagne is niet mijn lievelingsdrank. Ik geef de voorkeur aan deze omgeving. Al is het maar om de prachtige bossen.'* - Wat is hij vervelend. Merkt hij dat niet? Hij weet kennelijk niet goed waarover hij met mij moet praten. Met een getrouwde vrouw zou het eenvoudiger zijn. Je zegt iets dat net niet door de beugel kan, en de conversatie gaat verder. - *'Blijft u nog langere tijd hier in San Martino, juffrouw Else?'* - Stompzinnig. Waarom kijk ik zo koket naar hem? En daar glimlacht hij al op die bepaalde manier. Nee, wat dom zijn de mannen. 'Dat hangt voor een deel af van de plannen van mijn tante.' Is helemaal niet waar. Ik kan immers alleen naar Wenen gaan. 'Waarschijnlijk tot de tiende.' - *'Mama is zeker nog in Gmunden?'* - 'Nee, meneer van Dorsday. Ze is al in Wenen. Al dri weken. Papa is ook in Wenen. Hij heeft dit jaar nauwelijks acht dagen vakantie

genomen. Ik geloof dat hij het heel druk heeft met het proces-Erbesheimer.' - *'Dat kan ik me indenken. Maar uw papa is wel de enige die Erbesheimer uit de moeilijkheden kan krijgen... Het is heus al een succes dat het een civiel proces is geworden.'* - Dat is goed, dat is goed. 'Het doet me goed te horen dat ook u zo'n gunstig voorgevoel heeft.' - *'Voorgevoel? In hoeverre?'* - 'Ja, dat papa het proces voor Erbesheimer zal winnen.' - *'Dat wil ik niet eens met stelligheid hebben beweerd.'* - Wat, deinst hij al terug? Dat mag hem niet lukken. 'O, ik zie wel iets in voorgevoelens en vermoedens. Stelt u eens voor, net vandaag heb ik een brief van thuis gekregen.' Dat was niet erg handig. Hij trekt een wat verbluft gezicht. Verder nu maar, niet geaarzeld. Het is een goede oude vriend van papa. Voorwaarts. Voorwaarts. Nu of nooit. 'Meneer van Dorsday, u hebt zoëven zo aardig over papa gesproken, het zou bepaald lelijk van me zijn als ik niet helemaal oprecht tegen u was.' Wat zet hij nu voor kalfsogen op? O wee, hij merkt iets. Verder, verder. 'In die brief komt namelijk ook u ter sprake, meneer van Dorsday. Het is namelijk een brief van mama.' - *'Zo.'* - 'Eigenlijk een heel trieste brief. U weet immers hoe het er bij ons thuis voorstaat, meneer van Dorsday.' - In hemelsnaam, ik heb tranen in mijn stem. Voorwaarts, voorwaarts, nu is er

geen terug meer. Godzijdank. 'Kort en goed, meneer van Dorsday, het zou weer eens zover met ons zijn.' - Nu zou hij liefst willen verdwijnen. 'Het gaat - om een bagatel. Echt maar om een bagatel, meneer van Dorsday. En toch, zoals mama schrijft, staat alles op het spel.' Ik praat maar wat voor me uit, dom als een koe. - *'Maar kalmeert u toch, juffrouw Else.'* - Dat is aardig gezegd van hem. Maar mijn arm hoeft hij daarom nog niet aan te raken. - *'Wel, wat is er aan de hand, juffrouw Else? Wat staat er in die trieste brief van mama?'* - 'Meneer van Dorsday, papa' - Mijn knieën beven. 'Mama schrijft me, dat papa' - *'Maar in godsnaam, Else, wat is er toch met u? Wilt u niet liever - Hier staat een bank. Mag ik in uw mantel helpen? Het is wat koel.'* - Dank u wel, meneer van Dorsday, o, het is niets, helemaal niets bijzonders.' Zo, daar zit ik nu plotseling op die bank. Wie is de dame die daar langskomt? Ken ik helemaal niet. Als ik maar niet verder hoefde te praten. Wat kijkt hij naar me! Hoe kon je dit van mij verlangen, papa? Dat was niet goed van je, papa. Het is nu eenmaal gebeurd. Ik had tot na het diner moeten wachten. - *'Welnu, juffrouw Else?'* - Zijn monocle bungelt. Dom ziet dat er uit. Zal ik hem antwoorden? Ik moet het immers. Gauw dan maar, dat ik het achter de rug heb. Wat kan me ook overkomen. Het is een viend van papa. 'Ach God, meneer van Dorsday, u bent immers een oude vriend van onze familie.' Dat heb ik heel goed gezegd. 'En het zal u waarschijnlijk niet verbazen als ik u vertel, dat papa zich weer eens in een heel fatale situatie bevindt.' Wat vreemd klinkt mijn stem. Ben ik het die daar praat? Droom ik misschien? Ik heb nu vast ook een heel ander gezicht dan anders.

'Het verbaast me inderdaad niet al te zeer. Daarin hebt u wel gelijk, mijn beste juffrouw Else, - al betreur ik het ook nog zo.' - Waarom kijk ik toch zo smekend naar hem op? Glimlachen, glimlachen. Lukt al. - *'Ik voel zo'n oprechte vriendschap voor uw papa, voor u allen.'* - Hij moet niet zo naar me kijken, dat is onbehoorlijk. Ik wil anders tegen hem praten en niet glimlachen. Ik moet me waardiger gedragen. 'Wel, meneer van Dorsday, nu zoudt in de gelegenheid zijn om uw vriendschap voor mijn vader te bewijzen.' Godzijdank, ik heb mijn vroegere stem weer. 'Het schijnt namelijk, meneer van Dorsday, dat al onze verwanten en kennissen - het merendeel is nog iet in Wenen - anders zou mamma wel niet op het idee zijn gekomen. - Onlangs heb ik namelijk toevallig in een brief aan mama uw aanwezigheid hier in Martino vermeld - onder andere natuurlijk.' *'Ik vermoedde meteen al, juffrouw Else, dat ik niet het enige thema vormde van uw correspondentie met mama.' - Waarom drukt hij zijn knie tegen de mijne aan, terwijl hij daar voor me staat. Ach, ik laat het mij welgevallen. Wat zou het! Als je eenmaal zo diep gezonken bent. - 'De zaak zit namelijk zo in elkaar. Doctor Fiala is het, die ditmaal papa bijzondere moeilijkheden schijnt te bezorgen.' - 'Ach, doctor Fiala.'* - Hij weet blijkbaar ook wat hij van die Fiala moet denken. 'Ja, doctor Fiala. En het bedrag waarom het gaat moet de vijfde, dat is overmorgen, om twaalf uur 's middags, - of liever, ze moet in zijn handen zijn, wil baron Höning niet - Ja, stelt u zich voor, de baron heeft papa bij zich laten komen, privé, hij is namelijk zeer op hem gesteld.' Waarom praat ik toch over Höning, dat was immers helemaal niet nodig geweest. - *'U wilt zeggen, Else, dat anders arrestatie onvermijdelijk zou zijn?'* - Waarom zegt hij dat zo hard. Ik antwoord niet, ik knik alleen. 'Ja.' Nu heb ik toch ja gezegd. - *'Hm, maar dat is - erg, dat is echt heel - die hoogbegaafde, geniale man. - En om welk bedrag gaat het eigenlijk, juffrouw Else?'* - Waarom glimlacht hij toch? Hij vindt het erg en hij glimlacht. Wat bedoelt hij met dat lachje van hem? Dat het niet uitmaakt hoeveel? En als hij nee zegt! Ik maak me van kant als hij nee zegt. Ik moet dus het bedrag noemen. 'Wat, meneer van Dorsday, heb ik nog niet gezegd hoeveel? Een miljoen.' Waarom zeg ik dat? Het is nu toch niet het moment voor grapjes? Maar als ik hem daarna zeg hoeveel minder het in werkelijkheid is, dan zal hij blij zijn. Wat spert hij zijn ogen open? Houdt hij het soms werkelijk voor mogelijk dat papa hem om een miljoen - 'Neemt u mij niet kwalijk, meneer van Dorsday, dat ik op een moment als dit grapjes maak. Mijn hoofd staat waarachtig niet naar grapjes.' - Ja ja, drukken maar met die knie, je kunt het je immers veroorloven. 'Het gaat natuurlijk niet om een miljoen, het gaat al-met-al om dertigduizend gulden, meneer van Dorsday, die overmorgen 's middags om twaalf uur in handen van doctor Fiala moeten zijn. Ja. Mama schrijft me dat papa van alles heeft geprobeerd, maar zoals gezegd, de verwanten die in aanmerking zouden komen bevinden zich niet in Wenen.' - Mijn God, wat verneder ik me. - 'Anders was papa natuurlijk niet op het idee gekomen om zich tot u te wenden, meneer van Dorsday, respectievelijk mij te vragen -' - Waarom zwijgt hij? Waarom vertrekt hij geen spier? Waarom zegt hij niet ja? Waar zijn chequeboek en vulpen? Hij zal toch in hemelsnaam geen nee zeggen? Moet ik soms voor hem op de knieën? O God! O God -

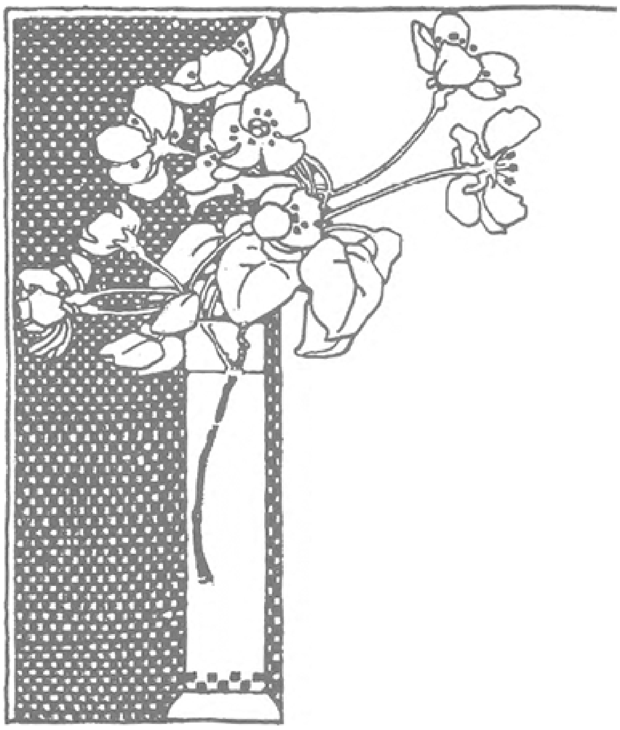
'De vijfde zei u, juffrouw Else?' - Goddank, hij spreekt. 'Jazeker, overmorgen meneer van Dorsday, om twaalf uur 's middags. Het zou dus nodig zijn - ik geloof, schriftelijk zou dat nauwelijks meer voor elkaar te krijgen zijn.' - *'Natuurlijk niet, juffrouw Else, dat zouden we wel telegrafisch moeten,'* - 'Wij,' dat is goed, dat is heel goed. - *'Nou, dat zou het minste zijn. Hoeveel zei u, Else?'* - Maar hij heeft het immers gehoord, waarom kwèlt hij mij? 'Dertigduizend, meneer van Dorsday. Eigenlijk een belachelijk bedrag.' Waarom heb ik dat gezegd? Wat dom. Maar hij glimlacht. Dom meisje, denkt hij. Hij glimlacht heel beminnelijk. Papa is gered. Hij zou hem

ook vijftigduizend hebben geleend, en dan hadden we ons van alles kunnen aanschaffen. Ik zou nieuwe hemden hebben gekocht. Wat gemeen ben ik. Zo word je. - *'Niet helemaal zo belachelijk, liefkind,'* - Waarom zegt hij 'lief kind'? Is dat goed of slecht? - *'als u zich dat voorstelt. Ook dertigduizend moeten verdiend worden.'* - 'Neemt u mij niet kwalijk, meneer van Dorsday, zo heb ik het niet bedoeld. Ik bedacht alleen hoe triest het is dat papa om zo'n bedrag, om zo'n bagatel' - Ach God, ik verstrik me alweer in mijn woorden. 'U kunt zich helemaal niet voorstellen, meneer van Dorsday, - ook al hebt u een zeker inzicht in onze situatie, hoe vreselijk het voor mij en vooral voor mama is' - Hij zet zijn ene voet op de bank. Zou dat elegant zijn - of wat? - *'O, ik kan het me wel voorstellen, lieve Else.'* - Wat galmt zijn stem, zo heel anders, vreemd. - *'En ik heb bij mezelf al menigmaal gedacht: jammer, jammer van die geniale man.'* - Waarom zegt hij 'jammer'? Wil hij het geld niet geven? Nee, hij bedoelt dat maar in het algemeen. Waarom zegt hij nu eindelijk niet ja? Of beschouwt hij dat als vanzelfsprekend? Wat kijkt hij naar me! Waarom praat hij niet door? Ah, omdat die twee Hongaarse dames langskomen. Nu staat hij er tenminste weer fatsoenlijk bij, niet meer met zijn voet op de bank. Die das is te schril voor een oudere heer. Kiest zijn minnares die voor hem uit? Niet bepaald verfijnd, 'onder ons gezegd en gezwegen,' schrijft mama. Dertigduizend gulden! Maar ik glimlach naar hem. Waarom glimlach ik toch? O, ik ben laf. - *'En als je nu althans mocht aannemen, mijn lieve juffrouw Else, dat er met dat bedrag werkelijk iets bereikt zou zijn? Maar - u bent immers zo'n intelligent iemand, Else, wat zouden die dertigduizend betekenen? Een druppel op een gloeiende plaat.'* - In godsnaam, hij wil het geld niet geven? Ik mag moet niet zo'n geschrokken gezicht trekken. Alles staat op het spel. Nu moet ik iets verstandigs zeggen en met klem. 'O nee, meneer van Dorsday, ditmaal zou het geen druppel op een gloeiende plaat zijn. Het proces-Erbesheimer staat voor de deur, vergeet u dat niet, meneer van Dorsday, en dat is nu al zo goed als gewonnen. U had immers zelf dat gevoel, meneer van Dorsday. En papa heeft ook nog andere processen. En bovendien ben ik van plan, u moet niet lachen, meneer van Dorsday, om met papa te praten, heel serieus. Hij hecht aan mijn oordeel. Ik mag zeggen, als er iemand is die een zekere invloed op hem kan

uitoefenen dan ben ik het wel, ik.' - *'U bent een ontroerend, een betoverend schepsel, juffrouw Else.'* - Zijn stem galmt weer. Wat staat me dat tegen, als het bij mannen zo begint te galmen. Ook bij Fred moet ik het niet. - *'Een betoverend schepsel inderdaad.'* - Waarom zegt hij 'inderdaad'? Dat is cliché. Dat zeggen ze immers alleen in het Burgtheater. - *'Maar hoe graag ik ook uw optimisme zou delen - als de kar eenmaal zo is vastgelopen.'* - 'Dat is hij niet, meneer van Dorsday. Als ik papa niet zou geloven, als ik er niet helemaal van overtuigd was dat die dertigduizend gulden' - Ik weet niet wat ik verder moet zeggen. Ik kan toch niet om het geld gaan bedelen. Hij overlegt. Kennelijk. Kent hij soms het adres van Fiala niet? Nonsens. De situatie is onmogelijk. Ik zit hier als een arme zondares. Hij staat voor me en fixeert mijn voorhoofd door zijn monocle en zwijgt. Ik zal nu opstaan, dat is het beste. Ik laat me zo niet behandelen. Papa moet zich van kant maken. Ik zal me ook van kant maken. Een schande, dit leven. Het beste zou zijn om je ginds van die rotsen te storten, en uit was het. Zou je verdiende loon zijn, van jullie allemaal. Ik sta op. - *'Juffrouw Else'* - 'Neemt u mij niet kwalijk, meneer van Dorsday, dat ik u onder deze omstandigheden hoe dan ook heb lastig gevallen. Ik kan uw afwijzende houding natuurlijk volkomen begrijpen. - Zo, uit, ik ga. - *'Blijft u, juffrouw Else.'* - Blijft u, zegt hij? Waarom moet ik blijven? Hij geeft het geld. Ja. Heel zeker. Hij moet wel. Maar ik ga niet meer zitten. Ik blijf staan, alsof het maar voor een halve sekonde was. Ik ben iets groter dan hij. - *'U hebt mijn antwoord nog niet afgewacht, Else. Ik ben imers al eens, neemt u mij niet kwalijk, Else, dat ik dat in dit verband vermeld'* - Hij zou niet zo vaak Else moeten zeggen - *'in de gelegenheid geweest om papa uit de brand te helpen. Weliswaar met een - nog belachelijker som dan ditmaal, en vleide me geenszins met de hoop dat bedrag ooit terug te zullen zien, - en zo zou er eigenlijk geen reden zijn om ditmaal hulp te weigeren. En zeker als een jong meisje als u, Else, als u zelf als voorspraak vóór mij verschijnt -' - Waar is hij op uit. Zijn stem 'galmt' niet meer. Of anders! Wat kijkt hij me toch aan? Hij moet oppassen!! - 'Dus, Else, ik ben bereid - doctor Fiala zàl overmorgen om twaalf uur 's middags zijn dertigduizend gulden hebben - onder een voorwaarde'* - Hij mag niet verder praten, hij mag niet. 'Meneer van Dorsday, ik, ik persoonlijk sta er voor in dat mijn vader dat bedrag zal terugstorten zodra hij van de Erbesheimers zijn honorarium heeft ontvangen. De Erbesheimers hebben tot dusver helemaal nog niets betaald. Niet eens een voorschot - mama zelf schrijft me' - *'Laat u toch, Else, men moet nooit voor een ander instaan - niet eens voor zichzelf.'* - Wat wil hij? Zijn stem galmt alweer. Nooit heeft iemand me zo aangekeken. Ik vermoed waar hij op uit is. Wee hem! - *'Zou ik het een uur geleden voor mogelijk hebben gehouden dat ik in zo'n geval echt ooit op het idee zou komen een voorwaarde te stellen? En nu doe ik het toch. Ja, Else, daarvoor is men immers man, en het is niet mijn schuld dat u zo mooi bent, Else.'* - Wat wil hij? Wat wil hij - ? - *'Misschien zou ik vandaag of morgen hetzelfde van u hebben gevraagd dat ik nu wil vragen, ook als u geen miljoen, pardon - dertigduizend gulden van mij had verlangd. Maar toegegeven, onder andere omstandigheden zoudt u mij wel nauwelijks de kans hebben gegund om zo lang onder vier ogen met u te praten'* - 'O, ik heb echt te lang beslag op u gelegd, meneer van Dorsday.' Dat heb ik goed gezegd. Fred zou tevreden zijn. Wat is dat? Hij grijpt mijn hand? Wat haalt hij toch in zijn hoofd? - *'Wéét u het niet al lang, Else'* - Hij moet mijn hand loslaten! Nu, godzijdank, hij laat hem los. Niet zo dichtbij, niet zo dichtbij. *'U zoudt geen vrouw zijn, Else, als u het niet had gemerkt. Je vous désire.'* - Dat had hij ook in het Duits kunnen zeggen, meneer de vicomte. - *'Moet ik nog meer zeggen?'* - U hebt al te veel gezegd, meneer Dorsday,' En ik sta nog hier. Waarom toch? Ik loop weg, loop weg zonder te groeten. - *'Else! Else!'* - Nu is hij weer naast me. - *'Vergeeft u mij, Else. Ook ik heb maar een grapje gemaakt, net als u eerder*

met dat miljoen. Ook mijn eis stel ik niet zo hoog - als u hebt gevreesd, zoals ik helaas moet zeggen, - zodat de geringere u misschien aangenaam zal verrassen. Alstublieft, blijft u toch staan, Else.' - Ik blijf werkelijk staan. Waarom toch. Daar staan we tegenover elkaar. Had ik hem niet gewoon in zijn gezicht moeten slaan? Zou dat niet alsnog kunnen? De twee Engelsen komen langs. Nu zou het moment zijn. Daarom juist. Waarom doe ik het dan niet? Ik ben laf, ik ben gebroken, ik ben vernederd. Wat zal hij nu willen in ruil voor dat miljoen? Een kus misschien? Daar zou over te praten zijn. Een miljoen staat tot dertigduizend - grappige vergelijkingen heb je. - *'Als u echt ooit een miljoen nodig zoudt hebben, Else, - ik ben wel geen rijk man, dan zullen we zien. Maar voor deze keer wil ik niet veeleisend zijn, evenmin als u. En voor deze keer wil ik niets anders, Else, dan - u zien.'* - Is hij gek? Hij ziet me toch. - Ah, zo bedoelt hij dat, zo! Waarom sla ik hem niet in zijn gezicht, de schoft! Ben ik rood geworden of bleek? Naakt wil je me zien? Dat zouden er heel wat willen. Ik ben mooi als ik naakt ben. Waarom sla ik hem niet in zijn gezicht? Reuzegroot is zijn gezicht. Waarom zo dichtbij, jij schoft? Ik wens jeadem niet op mijn wangen. Waarom laat ik hem niet gewoon staan? Biologeert zijn blik mij? We kijken elkaar in de ogen als doodsvijanden. Ik zou schoft tegen hem willen zeggen, maar ik kan het niet. Of wil ik niet? - *'U kijkt me aan, Else, alsof ik gek was. Ik ben het misschien een beetje, want er gaat een betovering van u uit, Else, waar u zelf wel geen vermoeden van zult hebben. U moet voelen, Else, dat mijn verzoek geen belediging inhoudt. Ja, "verzoek" zeg ik, ook al lijkt het wanhopig veel op afpersing. Maar ik ben geen afperser, ik ben slechts iemand die de nodige ervaringen heeft opgedaan, - onder andere die, dat alles op aarde zijn prijs heeft en dat iemand die zijn geld wegschenkt als hij in de gelegenheid is er iets voor terug te krijgen een volslagen zot is. En - wat ik ditmaal wil kopen, Else, hoe veel het ook is, u wordt er niet armer van dat u het verkoopt. En dat het een geheim zou blijven tussen u en mij, dat zweer ik u, Else, bij - alle bekoorlijkheden, met de onthulling waarvan u mij gelukkig zoudt maken.'* - Waar heeft hij zo leren praten? Het klinkt als uit een boek. - *'En ik zweer u ook, dat ik - van de situatie geen gebruik zal maken dat niet was voorzien in ons contract. Niets anders verlang ik van u, dan een kwartier lang te mogen staan in aanbidding voor uw schoonheid. Mijn kamer ligt op dezelfde verdieping als de uwe, Else, nummer vijfenzestig, makkelijk te onthouden. Die Zweedse tennisser*

waarover u het vandaag had was toch net vijfenzestig jaar oud?' Hij is gek! Waarom laat ik hem doorpraten? Ik ben verlamd.



'Maar als het u om de een of andere reden niet aanstaat mij op kamer nummer vijfenzestig te bezoeken, dan stel ik u voor, na het diner een kleine wandeling te maken. Er is in het bos een open plek, ik heb die onlangs heel toevallig ontdekt, nauwelijks vijf minuten van ons hotel. - Het wordt een prachtige zomernacht vandaag, bijna warm, en het sterrenlicht zal u heerlijk kleden.' - Als tegen een slavin praat hij. Ik spuug hem in zijn gezicht. - *'U hoeft mij niet meteen te antwoorden, Else. Denkt u er over. Na het diner zult u zo goed zijn mij uw besluit kond te doen.'* - Waarom zegt hij 'kond doen.' Wat een stommme uitdrukking: kond doen. - *'Denkt u in alle rust na. U zult wellicht opmerken dat het niet gewoon een transactie is die ik u voorstel.'* - Wat dan wel, jij galmende schoft! - *'U zult mogelijkerwijs raden dat er een man tot u spreekt die tamelijk eenzaam en niet bepaald gelukkig is, en die het misschien verdient dat hem wat door de vingers wordt gezien.'* - Geaffecteerde schoft. Spreekt als een slechte toneelspeler. Zijn verzorgde handen zien er uit als klauwen. Nee, nee, ik wil niet. Waarom zeg ik het dan niet? Maak je van kant, papa! Wat moet hij toch met mijn hand? Helemaal slap is mijn arm. Hij brengt mijn hand naar zijn lippen. Hete lippen. Foei! Mijn hand is koud. Ik zou hem zijn hoed van het hoofd willen blazen. Ha, wat zou dat komisch zijn. Gauw uitgekust, jij schoft? - De booglampen voor het hotel branden al. Twee ramen staan er open op de derde verdieping. Waar het gordijn beweegt, dat is het mijne. Boven op de kast glimt iets. Er ligt niets bovenop, het is het koperbeslag maar. - *'Dus tot ziens, Else.'* - Ik antwoord niets. Roerloos sta ik hier. Hij kijkt me in de ogen. Mijn gezicht is ondoordringbaar. Hij weet helemaal niets. Hij weet niet of ik komen zal of niet. Ik weet het ook niet. Ik weet alleen dat alles uit is. Ik ben halfdood. Daar gaat hij. Wat gebogen. Schoft! Hij voelt mijn blik in zijn nek. Wie gróet hij? Twee dames. Alsof hij een graaf was, zo groet hij. Paul moet hem uitdagen en hem doodschieten. Of Rudi. Wat denkt hij eigenlijk wel? Onbeschaamde kerel! Nooit en te nimmer. Er zal je niets anders overblijven papa, je moet je van kant maken. - Die twee komen kennelijk

van een uitstapje. Allebei knap, hij en zij. Hebben ze nog tijd om zich te verkleden voor het diner? Ze zijn vast op huwelijksreis of misschien helemaal niet ge-

trouwd. Ik zal nooit op huwelijksreis zijn. Dertigduizend gulden. Nee, nee, nee! Zijn er op aarde geen dertigduizend gulden? Ik ga naar Fiala. Ik kom nog op tijd. Genade, genade, doctor Fiala. Met genoegen, juffrouw. Doet u uw best in mijn slaapkamer. - Doe me toch een plezier, Paul, en vraag drieduizend gulden aan je vader. Zeg dat je speelschulden hebt, dat je je anders moet doodschieten. Graag, lieve nicht. Ik heb kamer nummer zo-en-zoveel, om middernacht verwacht ik je. O, meneer van Dorsday, wat bent u bescheiden. Voorlopig. Nu kleedt hij zich om. In smoking. Laten we dus beslissen. In de maneschijn of op kamer nummer vijfenzestig? Zal hij mij in smoking naar het bos vergezellen?

Het is nog tijd voor het diner. Wat gaan wandelen en de zaak rustig overdenken. Ik ben een eenzame oude man, haha. Hemelse lucht, net champagne. Helemaal niet koel meer - dertigduizend... dertigduizend... Ik moet nu een heel knappe indruk maken in dit weidse landschap. Jam-

mer dat er geen mensen meer buiten zijn. Bij die heer ginds aan de rand van het bos val ik kennelijk zeer in de smaak. O, meneer, naakt ben ik nog veel mooier, en het kost maar een spotprijs, dertigduizend gulden. Misschien neemt u uw vrienden mee, dan wordt het goedkoper. Hopelijk hebt u uitsluitend knappe vrienden, knappere en jongere dan meneer van Dorsday? Kent u meneer van Dorsday? Een schoft is het - een galmende schoft...

Nadenken dus, nadenken... Er staat een mensenleven op het spel. Het leven van papa. Maar nee, die maakt zich niet van kant, hij zal zich liever gevangen laten zetten. Drie jaar strenge opsluiting, of vijf. In die eeuwige angst leeft hij al vijf of tien jaar... pupillengeld... En mama eveneens. En ik toch ook. - Voor wie zal ik me de volgende keer naakt moeten uitkleden? Of houden we het omwille van de eenvoud bij meneer van Dorsday? Zijn huidige minnares is immer niet bepaald verfijnd, ‘onder ons gezegd en gezwegen.’ Aan mij zou hij vast de voorkeur geven. Het valt nog te bezien of ik veel verfijnder ben. Doet u niet deftig, Else, ik zou verhalen over u kunnen vertellen... zekere droom bijvoorbeeld, die u al driemaal heeft gehad - daar hebt u zelfs uw vriendin Bertha niets over verteld. En die kan toch wel wat hebben. En hóe ging het onlangs in Gmunden, 's morgens om zes uur op het balkon, mijn deftige juffrouw Else? Hebt u die twee jongelui in hun kano, die u zo hebben aangestaard, soms helemaal niet opgemerkt? Mijn gezicht hebben ze vanaf het meer weliswaar niet precies kunnen onderscheiden, maar dat ik in mijn hemd was, dat hebben ze wel opgemerkt. En ik vond het fijn. Ah, meer dan fijn. Ik was als in een roes. Met beide handen heb ik over mijn heupen gestreeld, en voor mijzelf heb ik net gedaan alsof ik niet wist dat ik werd gezien. En de kano kwam niet van zijn plek. Ja, zo ben ik, zo ben ik. Een slet, ja. Ze merken het allemaal. Ook Paul merkt het. Natuurlijk, hij is immers vrouwenarts. En die marinevaandrig heeft het immers ook gemerkt en die schilder ook. Alleen Fred, die dommerd, merkt het niet. Daarom houdt hij immers van me. Maar net bij hem zou ik niet naakt willen zijn, nooit en te nimmer. Ik zou daar helemaal geen plezier aan beleven. Misschien zou ik me wel schamen. Maar bij die zwendelaar met zijn Romeinse hoofd - maar wat graag. Het liefst bij hem. Ook al zou ik meteen daarna moeten sterven. Maar het is immers niet nodig om meteen daarna te sterven. Je overleeft het. Bertha heeft meer overleefd. Cissy ligt er vast ook naakt bij, als Paul door de gangen van het hotel naar haar toesluipt zoals ik vannacht naar meneer van Dorsday zal sluipen.

Nee, nee. Ik wil niet. Naar ieder ander - maar niet naar hem. Naar Paul voor mijn part. Of ik zoek e er vanavond onder het diner een uit. Het doet er allemaal niet toe. Maar ik kan toch niet tegen iedereen zeggen dat ik er dertigduizend gulden voor wil hebben! Dan zou ik net zo'n deerntje van de Kärntnerstrasse zijn. Nee, ik verkoop me niet. Nooit. Nooit zal ik me verkopen. Ik schenk me weg. Ja, als ik ooit de ware vind schenk ik me weg. Maar ik verkoop me niet. Een slet wil ik zijn, maar geen hoer. U hebt u misrekend, meneer van Dorsday. En papa ook. Ja, misrekend heeft hij zich. Hij moet het immers hebben voorzien. Hij kent de mensen immers. Hij kent meneer van Dorsday toch. Hij heeft zich toch kunnen indenken dat meneer van Dorsday niet voor niets en nog eens niets. - Anders had hij toch kunnen telegraferen of zelf hierheen komen. Maar zo was het makkelijker en zekerder, nietwaar papa? Als je zo'n knappe dochter hebt, waarom zou je dan het tuchthuis in moeten? En mama, dom als ze is, gaat zitten en schrijft die brief. Papa heeft het niet gedurfd. Dan had ik het immers meteen moeten merken. Maar het zàl jullie niet lukken. Nee, je hebt te vast gespeculeerd op mijn kinderlijke tederheid, papa, dat ik liever iedere laagheid zou dulden dan jou de gevolgen te laten ondergaan van je misdadige lichtzinnigheid. Een genie ben je immers. Meneer van Dorsday zegt het, alle mensen zeggen het. Maar wat baat mij dat. Fiala is een nul, maar hij drukt geen pupillengeld

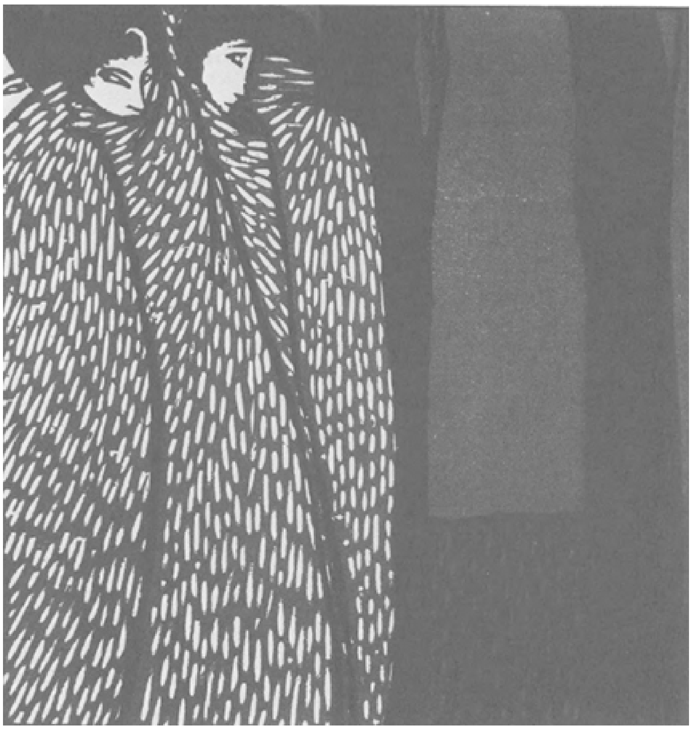
achterover, zelfs Waldheim kan niet in een adem met jou worden genoemd... Wie heeft dat toch gezegd? Doctor Froriep. Een genie is papa. - En ik heb hem pas eenmaal horen spreken! - Vorig jaar in de juryrechtzaal - - voor het eerst en het laatst! Heerlijk! De tranen liepen me over de wangen. En de ellendeling die hij verdedigde is vrijgesproken. Het was misschien helemaal zo'n ellendeling niet. Hij heeft in ieder geval alleen maar gestolen, geen pupillengeld verduisterd om baccarat te spelen en op de beurs te speculeren. En nu zal papa zelf voor de jury staan. In alle kranten zal men het lezen. Tweede zittingsdag, derde zittingsdag; de verdediger stond op voor een repliek. Wie zal zijn verdediger zijn? Geen genie. Niets zal hem baten. Unaniem schuldig. Tot vijf jaar veroordeeld. Kerker, gevangeniskledij, kaalgeschoren. Eens in de maand mag je hem bezoeken. Ik ga er met moeder heen, derde klas. We hebben immers geen geld. Niemand leent ons iets. Kleine woning aan de Lerchenfelder Strasse, zoals die waar ik tien jaar geleden bij de naaister op bezoek ben geweest. We brengen iets te eten voor hem mee. Waarvan? We hebben immers zelf niets. Oom Victor zal ons een uitkering toekennen. Driehonderd gulden in de maand. Rudi zal in Holland zijn bij Vanderhulst - als ze hem nog willen hebben. - De kinderen van de gevangene! Roman van Temme in drie banden. Papa ontvangt ons in zijn gestreepte gevangenispak. Hij kijkt niet boos, alleen verdrietig. Hij kan immers helemaal niet boos kijken. - Else, als jij me indertijd dat geld had bezorgd, dat zal hij denken, maar hij zal niets zeggen. Hij zal het hart niet hebben om mij verwijten te maken. Hij is immers zielsgoed, alleen lichtzinnig is hij. Zijn noodlot is de hartstocht voor het spel. Hij kan daar immers niets aan doen, het is een soort waanzin. Misschien spreken ze hem vrij omdat hij krankzinnig is. Ook over de brief heeft hij tevoren niet nagedacht. Het is misschien helemaal niet bij hem opgekomen dat Dorsday van de gelegenheid gebruik zou kunnen maken en iets zo gemeens van mij verlangen. Hij is een goede vriend van onze familie, hij heeft papa al eens eerder achtduizend gulden geleend. Hoe kun je zoiets van iemand denken. Eerst heeft papa beslist al het andere geprobeerd. Wat moet hij hebben doorgemaakt voor hij mama ertoe heeft gebracht die brief te schrijven? Van de een naar de ander heeft hij zich gehaast, van Warnsdorf naar Burin, van Bu-

rin naar Wertheimstein en God weet naar wie verder nog. Bij oom Karl was hij vast ook. En allemaal hebben ze hem in de steek gelaten. Al die zogenaamde vrienden. En nu is Dorsday zijn hoop, zijn laatste hoop. En als het geld niet komt maakt hij zich van kant. Natuurlijk maakt hij zich van kant. Hij zal zich toch niet laten opsluiten. Voorlopig arrest, strafzaak, juryrechtbank, kerker, gevangenentenu. Nee, nee! Als het arrestatiebevel komt schiet hij zich dood of hangt zich op. Aan het vensterkruis zal hij hangen. Er zal iemand worden gestuurd door de overburen, de slotenmaker zal de deur moeten forceren, en ik had schuld. En nu zit hij samen met mama in dezelfde kamer waar hij overmorgen zal hangen, en rookt een Havannasigaar. Waar haalt hij nog altijd Havannasigaren vandaan? Ik hoor hem praten, zoals hij mama geruststelt. Vertrouw er maar op, Dorsday maakt het geld over. Bedenk toch, ik heb hem van de winter door mijn tussenkomst nog een grote som geld bespaard. En dan komt het proces-Erbesheimer... - Waarachtig. - Ik hoor hem praten. Telepathie! Vreemd. Ook Fred zie ik op dit moment. Hij loopt met een meisje in het stadspark langs de Kurzaal. Ze draagt een helblauwe bloes en lichte schoenen, en een beetje hees is ze. Dat weet ik allemaal heel zeker. Als ik in Wenen kom, zal ik Fred vragen of hij op drie september tussen half acht en acht uur 's avonds met zijn minnares in het Stadspark is geweest.

Waar nu nog heen? Wat is er toch met me? Bijna helemaal donker. Wat mooi en rustig. Wijd en zijd geen mens. Nu zitten ze allemaal al aan het diner. Telepathie? Nee, dat is nog geen telepathie. Ik heb daarnet immers de gong gehoord. Waar is Else? zal Paul denken. Het zal iedereen opvallen als ik er bij het voorgerecht nog niet ben. Ze zullen iemand naar me toesturen. Wat is er met Else? Ze is anders toch zo stipt? Ook de twee heren bij het raam zullen denken: waar is dat meisje met het rossig blonde haar vandaag toch? En meneer van Dorsday zal bang worden. Hij is vast laf. Kalmeert u maar, meneer van Dorsday, er zal u niets gebeuren. Ik veracht u immers zozeer. Wilde ik, dan was u morgenavond dood. - Ik ben ervan overtuigd dat Paul hem zou uitdagen als ik hem de zaak vertelde. Ik schenk u het leven, meneer van Dorsday.

Wat kolossaal uitgestrekt de weilanden en wat reusachtig zwart de bergen. Geen sterren bijna. Ja toch, drie, vier, - het worden er wel meer. En zo stil het bos achter mij. Mooi, hier op de bank aan de rand van het bos te zitten. Zo ver, zo ver het hotel, en zo sprookjesachtig straalt het. En wat voor een schoften zitten erin. Ach nee, mensen, arme mensen, ik heb met hen allen zo te doen. Ook met de markiezin heb ik te doen, ik weet niet waarom, en met mevrouw Winawer en met de bonne van Cissy's kleine meid. Ze zit niet aan de Table d'hôte, ze heeft met Fritzi vooruit gegeten. Wat is er toch met Else, vraagt Cissy. Wat, op haar kamer is ze ook niet? Allemaal zijn ze bang om mij, vast en zeker. Ik alleen ben niet bang. Ja, daar ben ik in Martino di Castrozza, zit op een bank aan de rand van het bos, en de lucht is net champagne, en het komt me zelfs voor dat ik huil. Ja, waarom huil ik dan? Er is toch een reden om te huilen. Dat zijn de zenuwen. Ik moet me beheersen. Ik mag me niet zo laten gaan. Maar dat huilen is helemaal niet zo onplezierig. Huilen doet me altijd goed. Toen ik onze oude Française in het ziekenhuis heb opgezocht, die daarna is gestorven, heb ik ook gehuild. En bij de begrafenis van oma, en toen Bertha naar Neurenberg is vertrokken, en toen het kindje van Agathe is gestorven, en in het theater bij de Dame aux Camélias heb ik ook gehuild. Wie zal er huilen als ik dood ben? O, wat mooi zou dat wezen, dood te zijn. Opgebaard lig ik in de salon, de kaarsen branden. Lange kaarsen. Twaalf lange kaarsen. Beneden staat de lijkkoets al. Voor de huisdeur staan mensen. Hoe oud was ze? Pas negentien. Echt pas negentien? - Stelt u zich voor, haar vader zit in het tuchthuis. Waarom heeft ze zich van kant gemaakt? Uit ongelukkige liefde voor een zwendelaar. Maar

wat haalt u in uw hoofd? Ze had een kind moeten krijgen. Nee, ze is van de Cimone gestort. Het is een ongeluk. Goedendag, meneer van Dorsday, u bewijst de kleine Else ook de laatste eer? Kleine Else, zegt de oude vrouw. - Waaròm? Natuurlijk, ik moet haar de laatste eer bewijzen. Ik heb haar immers ook de eerste schande bewezen. O, het was de moeite waard, mevrouw Winawer, ik heb nog nooit zo'n mooi lichaam gezien. Het heeft me maar dertig miljoen gekost. Een Rubens kost driemaal zoveel. Met hasjiesj heeft ze zich vergiftigd. Ze wilde alleen mooie visioenen krijgen, maar ze heeft teveel genomen en is niet meer wakker geworden. Waaròm heeft hij een rode monocle, meneer van Dorsday? Naar wie wúift hij met zijn zakdoek? Mama komt de trap af en kust hem de hand. Foei, foei. Nu fluisteren ze samen. Ik kan niets verstaan, omdat ik lig opgebaard. De krans van viooltjes om mijn voorhoofd is van Paul. De linten vallen tot op de grond. Geen mens waagt zich in de kamer. Ik sta maar liever op en kijk uit het raam. Wat een groot blauw meer! Honderd schepen met gele zeilen. - De golven glinsteren. Zoveel zon. Regatta. De heren dragen allemaal roeishirts. De dames zijn in badpak. Dat is onfatsoenlijk. Ze verbeelden zich dat ik naakt ben. Wat dom zijn ze. Ik heb immers zwarte rouwkleren aan omdat ik dood ben. Ik zal het jullie bewijzen. Ik ga meteen weer op de baar liggen. Waar is ze toch? Weg is ze. Men heeft haar weggedragen. Men heeft haar verduisterd. Daarom zit haar vader in het tuchthuis. En ze hebben hem toch voor drie jaar van rechtsvervolging ontslagen. De juryleden zijn allemaal door Fiala omgekocht. Ik zal nu te voet naar het kerkhof gaan, dan bespaart mama zich de begrafenis. We moeten zuinig aan doen. Ik loop zo hard dat er niemand achter me aan komt. Ach, wat kan ik hard lopen. Daar blijven ze op straat allemaal staan en zijn verbaasd. Mag je naar iemand die dood is wel zo kijken? Dat is opdringerig. Ik loop liever door het veld, dat is helemaal blauw van de vergeetmenietjes en viooltjes. De marineofficieren vormen een erewacht. Goede morgen, mijne heren. Opent u de poort, mijneer de matadoor. Herkent u mij niet? Ik ben immers de dode... U moet mij daarom niet de hand kussen... Waar ís mijn graf? Hebben ze dat ook verduisterd? Godzijdank, het is het kerkhof helemaal niet. Dit is immers het park in Menton. Papa zal blij zijn dat ik niet begraven ben. Voor de slangen ben ik niet bang. Als er me maar geen in mijn voet bijt. O wee.



Wat ís er? Waar bèn ik? Heb ik geslapen? Ja, geslapen heb ik. Ik moet zelfs hebben gedroomd. Ik heb het zo koud aan mijn voeten. Aan mijn rechtervoet heb ik het koud. Hoe kòmt dat? Er zit op de enkel een scheurtje in mijn kous. Waaròm zit ik in het bos? Er moet immers al lang zijn gebeld voor het diner. Dinner.

O God, waar wàs ik? Zo ver was ik weg. Wat heb ik gedróómd? Ik geloof dat ik al dood was. En ik had geen zorgen meer en hoefde me het hoofd niet te breken. Dertigduizend, dertgduizend... ik heb ze nog niet. Ik moet ze eerst verdienen. En daar zit ik alleen aan de rand van het bos. Het hotel straalt tot hier toe. Ik moet terug. Het is verschrikkelijk dat ik terug moet. Maar er is geen tijd meer te verliezen. Meneer van Dorsday wacht mijn besluit af. Besluit. Besluit! Nee. Nee, meneer van Dorsday, kort en goed, nee. U hebt een grapje gemaakt, meneer van Dorsday, dat spreekt vanzelf. Ja, dat zal ik hem zeggen. O, dat is uitstekend. Uw grapje was niet erg chic, meneer van Dorsday, maar ik zal u vergeven. Ik telegrafeer papa morgenochtend, meneer van Dorsday, dat het geld stipt op tijd in handen van doctor Fiala zal zijn. Prachtig. Dat zeg ik hem. Dan rest hem niets, hij moet het geld versturen. Moet? Moet hij? Waarom moet hij dan wel? En deed hij het, dan zou hij zich vervolgens op de een of andere manier wreken. Hij zou het zo inrichten dat het geld te laat kwam. Of hij zou het geld sturen en vervolgens overal rondvertellen dat hij me heeft gehad. Maar hij verstuurt het geld immers helemaal niet. Nee, juffrouw Else, dat is tegen de afspraak. Telegrafeert u uw papa wat u maar wilt, ik verstuur het geld niet. U moet niet denken, juffrouw Else, dat ik me

door zo'n klein meisje laat overtroeven, ik, de vicomte van Eperies.

Ik moet voorzichtig lopen. De weg is helemaal donker. Vreemd, ik voel me beter dan tevoren. Er is toch helemaal niets veranderd en ik voel me beter. Wàt heb ik toch gedroomd? Over een matadoor? Maar wat wàs dat voor een matadoor? Het is naar het hotel toch verder dan ik dacht. Ze zitten vast nog allemaal aan het diner. Ik zal kalm aan tafel gaan zitten en zeggen dat ik migraine heb gehad en laat alsnog opdienen. Meneer van Dorsday zal uiteindelijk zelf naar me toe komen en me zeggen dat het allemaal maar een grap was. Vergeeft u mij, juffrouw Else, vergeeft u mij de minderwaardige grap, ik heb al aan mijn bank getelegrafeerd. Maar hij zal dat niet zeggen. Hij heeft niet getelegrafeerd. Alles is nog net als voorheen. Hij wacht. Meneer van Dorsday wacht. Nee, ik wil hem niet zien. Ik kan hem niet meer zien. Ik wil niemand meer zien. Ik wil niet meer naar het hotel, ik wil niet meer naar huis, ik wil niet naar Wenen, naar niemand wil ik toe, naar geen mens, niet naar papa en niet naar mama, niet naar Rudi en niet naar Fred, niet naar Bertha en niet naar tante Irene. Zij is nog de beste, zij zou alles begrijpen. Maar ik heb niets meer met haar te maken en met niemand meer. Als ik kon toveren was ik heel ergens anders op aarde. Op een of ander prachtig schip in de Middellandse Zee, maar niet alleen. Met Paul bijvoorbeeld. Ja, dat zou ik me heel goed kunnen voorstellen. Of ik woonde in een villa aan het meer, en we lagen op de marmeren treden die het water in voeren, en hij hield mij vast in zijn armen en beet me op mijn lippen zoals Albert twee jaar geleden aan de piano deed, de onbeschaamde kerel. Nee. Alleen zou ik aan het meer willen liggen op de marmeren treden en wachten. En uiteindelijk kwam er een of kwamen er verscheidene, en ik zou de keus hebben, en de anderen, die ik versmaad, die storten zich van vertwijfeling allemaal in het meer. Of ze moesten tot de volgende dag geduld hebben. Ach wat zou dat een kostelijk leven zijn. Waarvoor heb ik anders mijn heerlijke schouders en mijn mooie slanke benen? En wáártoe ben ik eigenlijk op aarde? En het zou hun verdiende loon zijn, van hen allemaal, ze hebben me er immers uitsluitend toe opgevoed dat ik me zou verkopen, hoe dan ook? Van toneelspelen wilden ze niets weten. Toen hebben ze me uitgelachen. En vorig jaar zouden ze het heel best hebben gevonden als ik met directeur Wilomitzer was getrouwd, een man van tegen de vijftig. Het ontbreekt er nog maar aan dat ze hadden aangedrongen. Toen heeft papa zich toch gegeneerd. Maar mama heeft heel duidelijke toespelingen gemaakt.

karikatuur Schnitzler

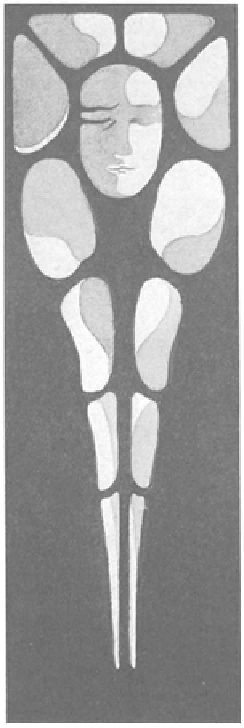
Wat staat et hotel er toch reusachtig bij, als een kolossale belichte toverburcht. Alles is zo reusachtig. De bergen ook. Je zou bang kunnen worden. Nog nooit waren ze zo zwart. De maan is er nog niet. Die gaat pas op voor de voorstelling. voor de grote voorstelling op de weide, als meneer van Dorsday zijn slavin naakt laat dansen. Wat heb ik toch met meneer van Dorsday te maken? Wel, mademoiselle Else, wat stelt u zich toch aan? U was toch al bereid om er van door te gaan, de minnares van vreemde mannen te worden, van de een na de ander. En van de kleinigheid die meneer van Dorsday u vraagt maakt u zo'n punt. Voor een parelsnoer, voor mooie kleren, voor een villa aan het meer bent u bereid zich te verkopen? En het leven van uw vader is u zoveel niet waard? Het zou net het goede begin zijn. Het zou dan meteen de rechtvaardiging zijn voor al het overige. Jullie waren het, zou ik kunnen zeggen, jullie hebben dit van mij gemaakt, jullie allemaal hebben de schuld dat ik zo ben geworden, niet alleen papa en mama. Ook Rudi heeft de schuld en Fred en allemaal, allemaal, omdat immers niemand zich om je bekommert. Een beetje tederheid als je er leuk uitziet, en wat bezorgdheid als je koorts hebt, en naar school sturen ze je, en thuis leer je pianospelen en Frans, en 's zomers ga je de stad uit, en voor je verjaardag krijg je cadeaus, en aan tafel praten ze over van alles. Maar wat er zich in mij afspeelt en wat er in mij woelt en bang is, hebben jullie je daar ooit om bekommerd? Een enkele keer lag een vermoeden ervan in papa's blik, maar heel vluchtig. En daarna was er meteen weer het werk, en de zorgen en het speculeren op de beurs - en waarschijnlijk een of andere vrouw heel in het geniep, ‘niet bepaald verfijnd, onder ons gezegd en gezwegen,’ - en ik was weer alleen. Welnu, wat zou je doen papa, wat zou je vandaag doen als ik er niet was?

Daar sta ik, ja daar sta ik voor het hotel. - Vreselijk om daar binnen te moeten gaan, al die mensen zien, meneer van Dorsday, tante, Cissy. Hoe mooi was het daarnet op die bank aan de rand van het bos, toen ik al dood was. Matadoor - kon ik er nu maar op komen, wat - een regatta was

het, goed, en ik keek er naar vanuit het raam. Maar wie was de matadoor? - Als ik maar niet zo moe was, zo vreselijk moe. En nu moet ik tot middernacht opblijven en vervolgens naar de kamer van meneer van Dorsday sluipen? Misschien kom ik Cissy op de gang tegen. Heeft ze iets aan onder haar kamerjas als ze naar hem toe komt? Het is moeilijk als je niet geoefend bent in dat soort dingen. Zou ik haar niet om raad vragen, Cissy? Natuurlijk zou ik niet zeggen dat het om Dorsday ging, maar ze zou moeten denken dat ik een nachtelijk rendez-vous had met een van die knappe jongelui hier in het hotel. Bijvoorbeeld met die lange blonde man die zulke stralende ogen heeft. Maar die is er immers niet meer. Plotseling was hij verdwenen. Ik heb tot dit ogenblik toch helemaal niet aan hem gedacht. Maar het is helaas niet die lange blonde man met zijn stralende ogen, ook Paul is het niet, het is meneer van Dorsday. Dus hoe doe ik het nu? Wat zeg ik hem? Gewoon ja? Ik kan toch niet bij meneer van Dorsday op zijn kamer komen. Hij heeft vast louter smaakvolle flacons op zijn wastafel, en de kamer ruikt naar Frans parfum. Nee, in geen geval naar hem toe. Liever buiten. Dan heb ik niets met hem te maken. De hemel is zo hoog, en de weide is zo groot. Ik hoef helemaal niet aan meneer van Dorsday te denken. Ik hoef niet eens naar hem te kijken. En als hij het zou wagen me aan te raken, dan zou hij een trap krijgen met mijn blote voeten. Ach, was het toch maar een ander, wie ook maar. Alles, alles kon hij vannacht van me krijgen, ieder ander, Dorsday alleen niet. En juist hij! Juist hij! Wat zullen zijn ogen steken en priemen. Met zijn monocle zal hij daar staan en grijnzen. Maar nee, hij zal nietgrijnzen. Hij zal een deftig gezicht trekken. Elegant. Hij is zulke dingen immers gewend. Hoe veel heeft hij er al zo gezien? Honderd of duizend? Maar was er daarbij al een zoals ik? Nee, zeker niet. Ik zal hem zeggen dat hij niet de eerste is die me zo ziet. Ik zal hem zeggen dat ik een minnaar heb. Maar pas als de dertigduizend gulden aan Fiala zijn verstuurd. Dan zal ik hem zeggen dat hij een zot was, dat hij mij voor hetzelfde geld ook had kunnen hebben. - En al neemt hij dat van me aan, wat helpt het mij? - Kon ik hem op de een of andere manier zijn plezier maar vergallen. Als er nog eens iemand bij was? Waarom niet? Hij heeft immers niet gezegd dat hij met mij alleen moet zijn. Ach, meneer van Dorsday, ik ben zo bang voor u. Wilt u niet zo vriendelijk zijn mij toe te staan dat ik een goede kennis meebreng? O, dat is geenszins tegen de afspraak, meneer van Dorsday. Als het mij aanstond zou ik het hele hotel er voor mogen uitnodigen, en u was niettemin verplicht de dertigduizend gulden te versturen. Maar ik stel me er mee tevreden, mijn neef Paul mee te brengen. Of geeft u soms de voorkeur aan een ander? Die lange blonde man is er helaas niet meer, en die zwendelaar met zijn Romeinse baard evenmin. Maar ik vind nog wel een ander. U vreest indiscretie? Dat is nu niet van belang. Ik stel geen prijs op discretie. Als je eenmaal zover bent, dan is alles om het even. Dit vandaag is immers maar het begin. Of denkt u dat ik vanuit dit avontuur weer naar huis ga als een fatsoenlijk meisje van goede familie? Nee, goede familie noch fatsoenlijk jong meisje. Dat zou achter de rug zijn. Ik ga nu op eigen benen staan. Ik heb mooie benen, meneer van Dorsday, zoals u en de overige deelnemens aan het feest gauw in de gelegenheid zullen zijn te constateren. De zaak is dus in orde, meneer van Dorsday. Om tien uur, als iedereen nog in de hal zit, wandelen wij in de maneschijn over de weide, het bos door naar uw beroemde, zelf ontdekte open plek. Het telegram naar de bank brengt u voor alle zekerheid meteen me. Want enige garantie mag ik toch wel verlangen van zo'n spitsboef als u. En om middernacht kunt u weer naar huis gaan, en ik blijf met mijn neef of wie verder ook op de wei in de maneschijn. Daar hebt u toch niets op tegen, meneer van Dorsday?

Dat mag u helemaal niet. En mocht ik morgenochtend toevallig dood zijn, verbaast u zich dan verder maar niet. Dan zal Paul het telegram gewoon opgeven. Daar zal wel voor gezorgd zijn. Maar beeldt u zich vervolgens in Godsnaam niet in dat u, ellendige kerel, mij de dood in hebt gedreven. Ik weet immers al lang dat het zo met mij zal aflopen. Vraagt u mijn vriend Fred maar of ik hem dat niet al meer dan eens heb gezegd. Fred, dat is namelijk de heer Friedrich Wenkheim, tussen haakjes de enige fatsoenlijke persoon die ik in mijn leven heb leren kennen. De enige die ik zou hebben liefgehad als hij nu net niet zo'n fatsoenlijk iemand was. Ja, zo'n verdorven schepsel ben ik. Ben niet geschapen voor een burgerlijk bestaan, en talent heb ik ook niet. Voor onze familie was het hoe dan ook maar het beste dat ze uitstierf. Met Rudi zal ook wel iets pijnlijks gebeuren. Hij zal zich in de schuld steken voor een Hollands zangeresje en fraude ple-

gen bij Vanderhulst. Zo is dat wel in onze familie. En de jongste broer van mijn vader, die heeft zich doodgeschoten toen hij vijftien jaar oud was. Geen mens weet waarom. Ik heb hem niet gekend. Laat u zich zijn foto tonen, meneer van Dorsday. We hebben die in een album... Ik zou op hem lijken. Geen mens weet waarom hij zich van kant heeft gemaakt. En van mij zal ook niemand het weten. Geenszins om u, meneer van Dorsday. Die eer gun ik u niet. Met negentien of met eenentwintig, dat doet er toch niet toe. Of moet ik bonne worden of telefoniste of met een zekere meneer Wilomitzer trouwen of me door u laten onderhouden? Het is allemaal even walgelijk, en ik kom hoe dan ook helemaal niet met u op de weide. Nee, dat is allemaal veel te inspannend en te dom en te weerzinwekkend. Als ik dood ben zult u wel zo goed zijn en die paar duizend gulden voor papa versturen, want het zou toch al te triest zijn als hij zou worden gearresteerd net op de dag waarop men mijn lijk naar Wenen brengt. Maar ik zal een brief achterlaten met de testamentaire beschikking: meneer van Dorsday heeft het recht mijn lijk te zien. Mijn mooie naakte meisjeslijk. Dan kunt u zich niet beklagen, meneer van Dorsday, dat ik u heb bedrogen. U hebt toch wat voor uw geld. Dat ik nog levend moet zijn, dat staat niet in ons contract. O nee. Dat staat nergens geschreven. Dus de aanblik van mijn lijk vermaak ik aan de kunsthandelaar Dorsday, en meneer Fred Wenkheim vermaak ik mijn dagboek uit mijn zeventiende levensjaar - verder heb ik niets geschreven - en de juffrouw bij Cissy vermaak ik de vijf twintigfrankstukken die ik jaren geleden uit Zwitserland heb meegebracht. Ze liggen in mijn bureau naast de brieven. En aan Bertha vermaak ik de zwarte avondjapon. En aan Agathe mijn boeken. En mijn neef Paul, aan hem vermaak ik een kus op mijn bleke lippen. En aan Cissy vermaak ik mijn racket, daar ik edel ben. En ze moeten me hier meteen maar begraven in San Martino di Castrozza op het mooie kleine kerkhof. Ik wil niet meer terug naar huis. Ook als dode wil ik niet meer terug. En papa en mama moeten niet verdrietig zijn, met mij gaat het beter dan met hen. En ik vergeef hen. Het is niet jammer van mij. - Haha, wat een potsierlijk testament. Ik ben echt ontroerd. Als ik bedenk dat ik morgen omstreeks deze tijd, als de anderen zitten te dineren, al dood ben? - Tante Emma zal natuurlijk niet beneden komen voor het diner en Paul ook niet. Ze zullen het zich op hun kamer laten serveren. Benieuwd ben ik, hoe Cissy zich zal gedragen. Maar helaas zal ik dat niet te weten komen. Helemaal niets zal ik meer te weten komen. Of weet je misschien nog alles zolang je niet begraven bent? En uiteindelijk ben ik alleen maar schijndood. En als meneer van Dorsday bij mijn lijk komt staan word ik wakker en sla mijn ogen op, dan laat hij van schrik zijn monocle vallen.



Maar het is helaas allemaal niet waar. Ik zal niet schijndood zijn en dood evenmin. Ik zal me hoe dan ook helemaal niet van kant maken, ik ben immers veel te laf. Ook al ben ik een dappere bergbeklimster, laf ben ik niettemin. En misschien heb ik niet eens genoeg Veronal. Hoevéél poeders heb je nodig? Zes geloof ik. Maar tien is betrouw-

baarder. Ik geloof dat er nog tien zijn. Ja, dat zullen er genoeg zijn.

Voor de hoeveelste keer loop ik nu eigenlijk om het hotel heen? Goed, wat nu. Daar sta ik voor de ingang. In de hal is nog niemand. Natuurlijk - ze zitten allemaal nog aan het diner. Vreemd ziet de hal er uit zo helemaal zonder mensen. Op die stoel daar ligt een hoed, een toeristenhoed, heel vlot. Fraaie gemsbaard. In die fauteuil daar zit een oude heer. Heeft waarschijnlijk geen eetlust meer. Leest kranten. Hem gaat het goed. Hij heeft geen zorgen. Hij leest rustig de krant, en ik moet me er het hoofd over breken hoe ik papa dertigduizend gulden doe toekomen. Maar nee. Ik weet immers hoe. Het is immers zo vreseljk eenvoudig. Wat wíl ik? Wat wíl ik? Wat dóe ik hier in de hal? Dadelijk komen ze allemaal van het diner. Wat moet ik toch doen? Meneer van Dorsday zit vast op hete kolen. Waar blijft ze, denkt hij. Heeft ze zich soms van kant gemaakt? Of huurt ze iemand om mij van kant te maken? Of hitst ze haar neef Paul tegen mij op? Weest u niet bang, meneer van Dorsday, zo'n gevaarlijk iemand ben ik niet. Een kleine slet ben ik, verder niets. Voor de angst die u hebt uitgestaan moet u ook uw loon krijgen. Twaalf uur, kamer nummer vijfenzestig. In de openlucht was het me toch te koel. En van u uit, meneer van Dorsday, ga ik meteen naar mijn neef Paul. Daar hebt u toch niets tegen, meneer van Dorsday? *'Else! Else!'*

Wat? Hoe? Maar dat is Paul zijn stem. Het diner al afgelopen? - *'Else!'* - 'Ach Paul, wat ís er, Paul? - Ik doe heel onschuldig. - *'Waar blijf je toch, Else'* - 'Waar zóu ik blijven? Ik ben gaan wandelen.' - *'Nu, onder het diner?'* - 'Nou, wanneer anders? Dat is er toch de mooiste tijd voor.' Ik praat onzin. - *'Mama heeft zich al van alles in haar hoofd gehaald. Ik ben aan je kamerdeur geweest, heb geklopt.'* - 'Heb niets gehoord.' - *'Maar serieus, Else, hoe kun je ons zo ongerust maken! Je had mama toch op zijn minst kunnen zeggen dat je niet naar het diner kwam.'* - 'Daar heb je gelijk in, Paul, maar als je wist wat een hoofdpijn ik gehad heb.' Heel smachtend praat ik. O, wat een slet ben ik. - *'Gaat het nu dan tenminste wat beter met je?'* - 'Kan ik eigenlijk niet zeggen. - *'Ik zal allereerst mama'* - 'Wacht, Paul, nog niet. Excuseer me bij tante, ik wil nog een paar minuten naar mijn kamer, me een beetje opknappen. Dan kom ik meteen naar beneden en laat me alsnog iets brengen. *'Je ziet zo bleek, Else. Zal ik mama naar je toesturen?'* - 'Maar maak je toch niet zo druk over mij, Paul, en kijk niet zo naar me. Heb je nog nooit een vrouwspersoon met hoofpijn gezien? Ik kom zeker nog beneden. Over hoogstens tien minuten. Dag, Paul.' - *'Tot ziens dan, Else'* - Godzijdank, hij gaat. Domme knaap, maar aardig. Wat wil de portier nu van me? Wat, een telegram? 'Dank u. Wanneer is het gekomen, meneer de portier? - *'Een kwartier geleden, juffrouw.'* - Waarom kijkt hij toch zo naar me, zo - vol deernis. In hemelsnaam, wat zal er in staan? Ik maak het boven pas open, anders val ik misschien flauw. Heeft papa zich soms - - Als papa dood is, dan is immers alles in orde, dan hoef ik niet meer met meneer van Dorsday naar de weide te gaan... O ik, ellendig iemand. Lieve God, maak dat er in het telegram niets naars staat. Lieve God, maak dat papa leeft. Voor mijn part aangehouden, maar niet dood. Als er niets naars in staat, dan zal ik iets offeren. Ik word bonne, ik neem een kantoorbaantje. Wees niet dood, papa. Ik ben immers bereid. Ik doe immers alles wat je wilt...

Godzijdank, ik ben boven. Licht maken, licht maken. Koel is het geworden. Het raam heeft te lang open gestaan. Flink zijn, flink zijn. Ha, misschien staat er wel in dat de zaak is geregeld. Misschien heeft oom Bernhard het geld wel gegeven, en telegraferen ze mij: Niet met Dorsday praten. Ik zal het immers dadelijk zien. Maar als ik naar het plafond kijk kan ik natuurlijk niet lezen wat er in het telegram staat. Trala, trala, flink zijn. Zit niets anders op. 'Herhaal dringend verzoek, met Dorsday praten. Bedrag niet dertig, maar vijftig. Anders alles vergeefs. Adres blijft Fiala.' -

Maar vijftig. Anders alles vergeefs. Trala, trala. Vijftig. Adres blijft Fiala. Maar zeker, vijftig of dertig, daarop komt het niet aan. Ook meneer van Dorsday niet. De Veronal ligt onder de lingerie, voor alle zekerheid. Waarom heb ik niet meteen gezegd: vijftig. Ik heb er immers aan gedacht! Anders alles vergeefs. Naar beneden dus, vlug, niet op dat bed blijven zitten. Een kleine vergissing, meneer van Dorsday, neemt u mij niet kwalijk. Niet dertig, maar vijftig, anders alles vergeefs. Adres blijft Fiala. - 'U denkt zeker dat ik gek ben, juffrouw Else?' Geenszins, meneer de vicomte, hoe zou ik. Voor vijftig zou ik in ieder geval navenant meer moeten verlangen, juffrouw. Anders alles vergeefs, adres blijft Fiala. Zoals u wenst, meneer van Dorsday. Alstublieft, beveelt u maar. Allereerst echter, schrijft u het telegram aan uw bank, natuurlijk, anders heb ik immers geen garantie.-

Ja, zo doe ik het. Ik ga naar hem toe in zijn kamer en pas als hij voor mijn ogen het telegram heeft geschreven - kleed ik me uit. En het telegram houd ik in mijn hand. Ha, wat onappetijtelijk. En wáár moet ik mijn kleren laten? Nee, nee, ik kleed me hier al uit en doe de grote zwarte mantel aan, die me helemaal omhult. Dat is het makkelijkst. Voor beide partijen. Adres blijft Fiala. Ik klappertand. Het raam staat nog open. Dichtgedaan. In de openlucht? Mijn dood had dat kunnen zijn. Schoft! Vijftigduizend. Hij kan niet Nee zeggen. Kamer vijfenzestig. Maar eerst zeg ik Paul dat hij in zijn kamer op mij moet wachten. Van Dorsday ga ik recht naar Paul en vertel hem alles. En dan moet Paul hem een oorveeg verkopen. Ja, vannacht nog. Een rijk programma. En daarna komt de Veronal. Nee, waaròm? Waaròm sterven? Niets ervan. Vrolijk, vrolijk, nu begint het leven immers pas. Jullie zúllen er plezier aan beleven. Jullie zúllen trots worden op je dochtertje. Een slet wil ik worden zoals de wereld er nog geen heeft gezien. Adres blijft Fiala. Je zúlt je vijftigduizend gulden krijgen, papa. Maar de volgende die ik verdien, daar koop ik nieuwe nachthemden voor, met kant omzoomd, helemaal doorzichtig, en dure zijden kousen. Je leeft maar een keer. Waaròm zie je er zo uit als ik. Licht maken, - de lamp boven de spiegel doe ik aan. Wat mooi zijn mijn roodblonde haren, en mijn schouders; mijn ogen zijn ook niet kwaad. Hoei, wat groot zijn ze. - Het zou jammer van me zijn. Die Veronal kan altijd nog. - Maar ik moet immers naar beneden. Diep naar beneden. Meneer Dorsday wacht, en hij

weet nog niet eens dat het er intussen vijftigduizend zijn geworden. Ja, ik ben in prijs gestegen, meneer van Dorsday. Ik moet hem het telegram laten zien, ander gelooft hij mij per slot niet en denkt dat ik er een slaatje uit wil slaan. Ik zal het telegram naar zijn kamer sturen en er iets bijschrijven. Tot mijn grote spijt zijn het er nu vijftigduizend geworden, meneer van Dorsday, dat kan u immers helemaal niet schelen. En ik ben ervan overtuigd dat uw tegeneis helemaal niet serieus bedoeld was. U bent immers een vicomte en een gentleman. Morgenochtend zult u de vijftigduizend, waar mijn vaders leven van afhangt, zonder meer aan Fiala sturen. Ik reken erop. - 'Spreekt vanzelf, juffrouw, ik stuur er voor alle zekerheid meteen honderdduizend, zonder enige tegenprestatie, en verplicht mij bovendien om van nu af aan in het levensonderhoud van heel uw familie te voorzien, uw vaders schulden op de beurs te betalen en al het verduisterde pupillengeld aan te zuiveren.' Adres blijft Fiala. Hahaha! Ja, zo is de vicomte van Eperies precies. Dat is immers allemaal onzin. Wat rest me nog? Het moet wel gebeuren, ik moet het wel doen, alles, alles moet ik doen wat meneer van Dorsday vraagt, dat papa morgen het geld krijgt, - dat hij niet wordt opgesloten, dat hij zich niet van kant maakt. En ik zal het doen ook. Ja, ik zal het doen, al is het ook boter aan de galg gesmeerd. Over een half jaar zijn we weer net zo ver als vandaag! Over vier weken! - Maar dan heb ik er niets meer mee te maken. Dit ene offer breng ik - daarna geen enkel meer. Nooit, nooit, nimmer meer. Ja, dat zeg ik tegen papa zodra ik in Wenen ben. En dan thuis weg, waarheen ook. Ik zal met Fred overleggen. Hij is de enige die echt op me gesteld is. Maar zover ben ik immers nog niet. Ik ben niet in Wenen, ik ben nog in Martino di Castrozzo. Nog niets is er gebeurd. Welnu hoe, hoe, wat? Daar is het telegram. Wàt doe ik met het telegram? Maar dat wist ik immers al. Ik moet het naar zijn kamer sturen. Maar wat verder? Ik moet hem er iets bijschrijven. Nou ja, wat zóu ik hem schrijven? Verwacht u mij om twaalf uur. Nee, nee, nee! Die triomf zàl hij niet beleven. Ik wil niet, wil niet, wil niet. Godzijdank dat ik daar die poeders heb. Dat is de enige redding. Waar zíjn ze toch? Mijn hemel. Als maar niemand ze heeft gestolen. Maar nee, daar zijn ze immers. Daar in het doosje. Zijn ze er nog allemaal? Ja, daar zijn ze. Een, twee, drie, vier, vijf, zes. Ik wil ze immers alleen maar bekijken, die lieve poeders. Het verplicht immers nergens toe. Ook dat ik ze in een glas schud verplicht immers nergens toe. Een, twee, - maar ik maak me immers zeker niet van kant.

Geen

haar op mijn hoofd. Drie, vier, vijf - ook daarvan ga je nog lang niet dood. Het zou verschrikkelijk zijn als ik die Veronal niet bij me had. Dan moest ik uit het raam springen en dat zou ik toch niet durven. Maar Veronal, - je slaapt langzaam in, wordt niet meer wakker, geen verdriet, geen pijn. Je gaat op bed liggen; in één teug drink je het op, droomt, en alles is voorbij. Eergisteren heb ik ook een poeder ingenomen en onlangs zelfs twee. Pst, niemand zeggen. Vandaag zullen het er gewoon een paar meer zijn. Het is immers maar voor alle zekerheid. Als mijn afgrijzen al te, al te groot zou zijn. Maar waarom zou het? Als hij me aanraakt spuug ik hem in zijn gezicht. Heel gewoon.

Maar hóe moet ik hem die brief laten krijgen? Ik kan immers niet via het kamermeisje een brief aan meneer van Dorsday sturen. Het best kan ik naar beneden gaan en met hem praten en hem het telegram laten zien. Naar beneden moet ik immers in ieder geval. Ik kan toch niet hier boven op mijn kamer blijven. Ik zou het immers helemaal niet uithouden, drie uur lang - tot het moment daar is. Ook voor tante moet ik naar beneden. Ha, wat heb ik met tante te maken. Wat heb ik met de mensen te maken? Ziet u, dames en heren, daar staat het glas met Veronal. Zo, nu neem ik het in mijn hand. Zo, nu zet ik het aan mijn lippen. Ja, ieder moment kan ik ginds zijn, waar je geen tantes hebt en geen Dorsday en geen vader die pupillengeld achterover drukt ...

Maar ik zal me niet van kant maken. Dat heb ik niet nodig. Ik zal evenmin naar meneer van Dorsday op zijn kamer gaan. Geen haar op mijn hoofd. Ik zal toch niet voor vijftigduizend gulden naakt voor een oude wellusteling gaan staan om een smeerlap uit de gevangenis te houden. Nee, nee, het een of het ander. Hoe komt meneer van Dorsday op het idee? Net hij? Als iemand mij ziet dan moeten ook anderen mij zien. Ja! - Heerlijke gedachte! - Allemaal moeten ze me zien. De hele wereld moet me zien. En daarna komt de Veronal. Nee, niet de Veronal, - waaròm?! Daarna komt de villa met de marmeren treden en de knappe jongelui en de vrijheid en de wijde wereld! Goedenavond, juffrouw Else, zo bevalt u mij wel. Haha. Daar beneden zullen ze denken dat ik gek ben geworden. Maar ik ben nog nooit zo redelijk geweest. Allemaal, allemaal moeten ze me zien! - Daarna is er geen terug, geen huiswaarts naar papa en mama, naar de ooms en tantes. Dan ben ik niet langer de juffrouw Else die ze aan de een of andere directeur Wilomitzer zouden willen koppelen; allemaal zet ik ze zo voor gek; - eerst en voor al de schoft Dorsday - en kom voor de tweede maal ter wereld... anders alles vergeefs - adres blijft Fiala. Haha!

Geen tijd meer verliezen, niet weer laf worden. Uit die jurk. Wie zal de eerste zijn? Zul jij het zijn, neef Paul? Een geluk voor jou dat het Romeinse hoofd er niet meer is. Zul je deze mooie borsten kussen vannacht? Ah, wat ben ik mooi. Bertha heeft een zwart zijden hemd. Geraffineerd. Ik zal nog veel geraffineerder zijn. Heerlijk leven. Weg met die kousen, dat zou onfatsoenlijk zijn. Naakt, helemaal naakt. Wat zal Cissy me benijden! En anderen ook. Maar ze durven niet. Ze zouden allemaal zo graag willen. Neemt u een voorbeeld. Ik, de maagd, ik durf. Ik zal me doodlachen om Dorsday. Daar ben ik, meneer van Dorsday. Vlug op de post. Zoveel is het toch waard?

Mooi, mooi ben ik! Kijk naar mij, nacht! Bergen, kijk naar mij! Hemel, kijk naar mij, hoe mooi ik ben. Maar jullie zijn immers blind. Wat heb ik aan jullie. Die daar beneden hebben ogen. Moet ik mijn haar losmaken? Nee. Dan zou ik er uitzien als een krankzinnige. Jullie mógen me niet voor krankzinnig houden. Alleen voor schaamteloos mogen jullie me houden. Voor een canaille. Waar is het telegram? In Godsnaam, wáár heb ik het telegram? Maar daar ligt het immers, vredig naast de Veronal. 'Herhaal dringend - vijftigduizend - anders alles vergeefs. Adres blijft

Fiala.' Ja, dat is het telegram. Dat is een stuk papier, en daar staan woorden op. Opgegeven in Wenen om vier uur dertig. Nee, ik droom niet, het is allemaal waar. En thuis wachten ze op vijftigduizend gulden. En meneer van Dorsday wacht ook. Hij moet maar wachten. We hebben immers tijd. Ah, wat lekker is het om zo naakt door de kamer heen en weer te lopen. Ben ik echt zo mooi als in de spiegel? Ach, komt u toch dichterbij, mooie jongedame. Ik wil uw bloedrode lippen kussen. Ik wil uw borsten aan mijn borsten drukken. Wat jammer dat het glas tussen ons in zit, het koude glas. Hoe goed zouden we het met elkaar kunnen vinden. Nietwaar? We zouden helemaal niemand anders nodig hebben. Er bestaan misschien helemaal geen andere mensen. Wat bestaat zijn telegrammen en hotels en bergen en stations en bossen, maar mensen bestaan niet. Die dromen we maar. Alleen doctor Fiala bestaat via zijn adres. Dat blijft steeds hetzelfde. O, ik ben geenszins krankzinnig. Ik ben alleen wat opgewonden. Dat is toch geheel vanzelfsprekend op het moment waarop je voor de tweede maal ter wereld komt. Want de Else van vroeger is al gestorven. Ja, heel beslist ben ik dood. Daar heb je geen Veronal voor nodig. Moet ik het niet weggieten? Het kamermeisje zou het per ongeluk kunnen opdrinken. Ik zal een briefje neerleggen en daar opschrijven: vergif; nee, liever: medicijn, - dat het kamermeisje niets overkomt. Zo edel ben ik. Zo. Medicijn. Tweemaal onderstreept en drie uitroeptekens. Nu kan er niets gebeuren. En als ik daarna boven kom en geen zin heb om me van kant te maken en alleen wil slápen, dan drink ik gewoon niet het hele glas leeg, maar een kwart ervan of nog minder. Heel eenvoudig. Alles heb ik in de hand. Het eenvoudigste zou het zijn om naar beneden te rennen, - zoals ik ben, over gang en trappen. Maar nee, dan zou ik tegengehouden kunnen worden voor ik beneden was - en ik moet er toch zeker van zijn dat meneer van Dorsday er bij is! Anders verstuurt hij natuurlijk het geld niet, de vuilak. - Maar ik moet hem immers schrijven. Dat is toch het belangrijkste. O, koud is die stoelleuning, maar aangenaam. Als ik mijn villa aan het Italiaanse meer zal hebben, dan zal ik in mijn park altijd naakt rondwandelen... De vulpen vermaak ik aan Fred, als ik eens sterf. Maar voorlopig heb ik iets slimmers te doen dan te sterven. 'Zeergeëerde Heer Vicomte' - gebruik nu je verstand Else, geen aanhef, zeergeëerd noch zeerveracht. 'Uw voorwaarde, meneer van Dorsday, is vervuld' - - - 'Op het ogenblik waarop u deze regels leest, meneer van Dorsday, is uw voorwaarde vervuld, zij het

ook niet geheel op de door u voorziene wijze.' - 'Nee maar, wat kan dat meisje schrijven,' zou papa kunnen zeggen. - 'En dus reken ik er op, datu van uw kant woord houdt en de vijftigduizend gulden onverwijld telegrafisch aan het bekende adres zult laten overmaken, Else.' Nee, niet Else. Helemaal geen ondertekening. Zo. Mijn mooie gele briefpapier! Heb ik met Kerstmis gekregen. Jammer daarvan. Zo - en nu telegram en brief in de envelop. - 'De heer van Dorsday,' kamer nummer vijfenzestig. Waarom het nummer. Ik leg de brief in het voorbijgaan gewoon voor zijn deur neer. Maar ik hoef niet. Ik hoef absoluut helemaal niets. Mocht ik daar zin in hebben, dan kan ik nu ook in bed gaan liggen slapen en me nergens meer om bekommeren. Niet om meneer van Dorsday en niet om papa. Een gestreept gevangenispak is ook heel elegant. En doodgeschoten hebben er zich al velen. En sterven moeten we allemaal.

Maar jij hoeft dat immers voolopig allemaal niet, papa. Jij hebt immers je heerlijk gebouwde dochter, en adres blijft Fiala. Ik zal collecteren. Met de schaal zal ik rondgaan. Waarom zou alleen meneer van Dorsday moeten betalen? Dat zou onbillijk zijn. Ieder naar draagkracht. Hoeveel zal Paul op de schaal leggen? En hoeveel die heer met zijn gouden lorgnet? Maar verbeelden jullie je vooral niet dat het vermaak lang zal duren. Meteen pak ik me weer in, ren de trap op naar mijn kamer, sluit me op en, mocht ik daar zin in hebben, drink in één teug het hele glas leeg. Maar ik zal daar geen zin in hebben. Dat zou maar lafheid zijn. Ze verdienen zoveel respect helemaal niet, de schoften. Me schamen voor jullie? Ik me schamen voor wie ook? Dat hoef ik echt niet. Laat je nog eens in je ogen kijken, Else? Wat heb jij een reusachtige ogen als je dichterbij komt. Ik wilde dat iemand mij op mijn ogen kuste, op mijn bloedrode mond. Nauwelijks over de enkels komt mijn mantel. Ze zullen zien dat mijn voeten naakt zijn. Wat zou het, ze zullen nog meer zien! Maar ik ben nergens toe verplicht. Ik kan meteen weer omkeren, nog voor ik beneden ben. Op de eerste verdieping kan ik omkeren. Ik hoef hoe dan ook niet naar beneden te gaan. Maar ik wil het immers. Ik verheug me er op. Heb ik niet mijn hele leven naar zoiets verlangd?

Waar wàcht ik nog op? Ik ben immers bereid. De voorstelling kan beginnen. De brief niet vergeten. Een aristocratisch handschrift, beweert Fred. Tot ziens, Else. Je bent mooi in je mantel. Florentijnse vrouwen hebben zich zo laten schilderen. In de galerijen hangen hun portretten, en het is een eer voor hen. - Niemand hoeft iets te merken als ik de mantel omheb. Alleen de voeten, alleen de voeten. Ik neem de zwarte lakschoenen, dan denken ze dat ik vleeskleurige kousen draag. Zo zal ik door de hal lopen, en niemand zal vermoeden dat er onder de mantel niets is dan ik, ikzelf. En daarna kan ik altijd nog naar boven... - Wie speelt daar beneden toch zo mooi piano? Chopin? - Meneer van Dorsday zal wat nerveus zijn. Misschien is hij bang voor Paul. Geduld maar, geduld, komt allemaal voor elkaar. Ik weet nog helemaal niets, meneer van Dorsday, ik ben zelf verschrikkelijk gespannen. Licht uitdoen! Is alles in mijn kamer op orde? Vaarwel Veronal, tot ziens. Vaarwel, mijn vurigbemind spiegelbeeld. Wat straal je in het donker. Ik ben er al helemaal aan gewend onder mijn mantel naakt te zijn. Heel aangenaam. Wie weet of er niet meer

zo in de hal zitten en niemand weet het? Of niet heel wat dames zo naar het theater gaan en zo in hun loge zitten - voor de grap of om andere redenen.

Moet ik afsluiten? Waarom? Hier wordt immers niets gestolen. En zo ja - ik heb immers niets meer nodig. Voorbij... Waar ís nummer vijfenzestig? Er is niemand op de gang. Allemaal nog beneden bij het diner. Eenenzestig... tweeënzestig... dat zijn reusachtige bergschoenen die daar voor de deur staan. Daar hangt een broek aan de haak. Wat onfatsoenlijk. Vierenzestig, vijfenzestig. Zo. Daar logeert hij, de vicomte... Daar beneden zet ik de brief neer, tegen de deur. Daar moet hij hem wel meteen zien. Niemand zal hem toch stelen? Zo, daar ligt hij... Doet er niet toe... Ik kan nog altijd doen wat ik wil. Heb ik hem gewoon voor de gek gehouden... Als ik hem nu maar niet tegenkom op de trap. Maar daar komt... nee, dat is hem niet! ... Die is veel knapper dan meneer van Dorsday, heel elegant, met zijn korte zwarte baardje. Wanneer is hij aangekomen? Ik zou een kleine repetitie kunnen houden - de mantel een heel klein beetje optillen. Daar heb ik veel zin in. Kijkt u maar naar me, meneer. U vermoedt niet wie u daar passeert. Jammer

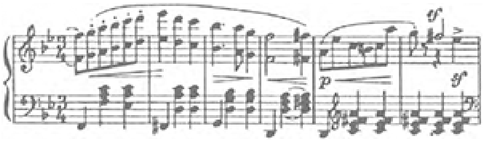
dat u net nu zo vriendelijk was boven te komen. Waarom blijft u niet in de hal? U mist iets. Grote voorstelling. Waarom houdt u mij niet tegen? Mijn lot ligt in uw hand. Als u mij groet, dan keer ik weer om. Groet u mij toch. Ik kijk u immers zo beminnelijk aan... Hij groet niet. Voorbij is hij. Hij draait zich om, ik voel het. Roept u, groet u! Redt u mij! Misschien bent u schuldig aan mijn dood, meneer! Maar u zult dat nooit te weten komen. Adres blijft Fiala... Waar ben ik? Al in de hal? Hoe ben ik daar beland? Zo weinig mensen en zoveel onbekenden. Of zie ik zo slecht? Waar is Dorsday? Hij is er niet. Is dat een wenk van het lot? Ik wil terug. Ik wil een andere brief aan Dorsday schrijven. Ik verwacht u in mijn kamer om middernacht. Brengt u het telegram aan uw bank mee. Nee. Hij zou er een val in kunnen zien. Kon er ook een zijn. Ik zou Paul bij me verstopt kunnen hebben, en die zou hem met zijn revolver kunnen dwingen ons het telegram te overhandigen. Afpersing. Een misdadig paar. Waar is Dorsday? Dorsday, waar ben je? Heeft hij zich misschien van kant gemaakt uit wroeging om mijn dood? In de speelkamer zal hij zijn. Vast. Aan een kaarttafel zal hij zitten. Dan wil ik hem vanaf de deur met mijn ogen een teken geven. Hij zal meteen opstaan. ‘Hier ben ik, juffrouw.’ Zijn stem zal galmen. ‘Zullen we een wandelingetje maken, meneer Dorsday?’ ‘Zo u wilt, juffrouw Else.’ We lopen over de Marienweg de kant van het bos uit. We zijn alleen. Ik sla de mantel open. De vijftigduizend zijn opeisbaar. De lucht is koud, ik loop een longontsteking op en sterf... Waarom kijken die twee dames naar mij? Merken ze iets? Waarom bén ik hier? Ben ik krankzinnig? Ik zal naar mijn kamer teruggaan, me vlug aankleden, de blauwe, de mantel er overheen net als nu, maar open, dan kan niemand geloven dat ik daarnet niets aan had... Ik kan niet terug. Ik wil ook niet terug. Waar is Paul? Waar is tante Emma? Waar is Cissy? Waar zíjn ze allemaal? Niemand zal het merken... Het is immers helemaal niet te merken. Wie speelt er zo mooi. Chopin? Nee, Schumann.

Ik dwaal in de hal rond als een vleermuis. Vijftigduizend! De tijd verstrijkt. Ik moet die vervloekte meneer van Dorsday vinden. Nee, ik moet naar mijn kamer terug... Ik zal Veronal drinken. Maar één slok, dan zal ik goed slapen... Na gedane arbeid is het zoet rusten... Maar de arbeid is nog niet gedaan... Als de kelner zijn zwarte koffie aan die oude heer daar serveert, dan loopt het allemaal goed af. En als hij hem aan het jonge echtpaar in de hoek brengt, dan is alles verloren. Hoezo? Wat wil dat zeggen? Aan de oude heer brengt hij zijn koffie. Triomf! Alles loopt goed af. Ha, Cissy en Paul! Daar buiten voor het hotel lopen ze op en neer. Ze praten heel genoeglijk samen. Hij maakt zich niet al te druk over mijn hoofdpijn. Oplichter! ... Cissy heeft niet zulke mooie borsten als ik. Nou ja, ze heeft dan ook een kind... Wat praten die twee? Kon je het maar horen! Wat heb ik er mee te maken waarover ze praten? Maar ik kon immers ook het hotel uitlopen, ze goedenavond wensen en dan verder, verder fladderen de weide over, het bos in klimmen, klauteren, steeds hoger, tot op de Cimone, gaan liggen, inslapen, doodvriezen. Geheimzinnige zelfmoord van een jongedame uit de Weense betere kringen. Slechts in een zwarte avondmantel gehuld werd het mooie meisje dood aangetroffen op een ontoegankelijke helling van de Cimone della Pala... Maar misschien vinden ze me niet... Of pas volgend jaar. Of nog later. Vergaan. Als skelet. Dan toch maar liever hier in de verwarmde hal zijn en niet doodvriezen. Welnu, meneer van Dorsday, waar zít u eigenlijk wel? Ben ik verplicht te wachten? U moet mij zoeken, niet ik u. Ik zal nog een kijkje nemen in de speelzaal. Als hij daar niet is, heeft hij zijn recht verbeurd. En ik schrijf hem: u was niet te vinden, meneer van Dorsday, u hebt er vrijwillig van afgezien; dat ontheft u niet van de verplichting het geld dadelijk te versturen. Het geld. Wàt voor geld? Wat interesseert me dat? Het laat me toch volkomen onverschillig of hij het geld verstuurt of niet. Ik heb niet het geringste

medelijden meer met papa. Met niemand heb ik medelijden. Ook met mijzelf niet. Mijn hart is dood. Ik geloof dat het niet meer klopt. Misschien heb ik die Veronal al opgedronken... Waarom kijkt de Hollandse familie zo naar me? Er valt toch met geen mogelijkheid iets aan mij te merken. De portier kijkt me ook zo verdacht aan. Is er misschien een telegram gekomen? Tachtigduizend? Honderdduizend? Adres blijft Fiala. Als er een telegram was zou hij het me zeggen. Hij kijkt me vol hoogachting aan. Hij weet niet dat ik onder mijn mantel niets aan heb. Niemand weet het. Ik ga terug naar mijn kamer. Terug, terug, terug! Als ik over de treden struikelde, dat zou me wat fraais zijn. Drie jaar geleden aan de Wörthersee is een dame geheel naakt gaan zwemmen. Maar nog dezelfde middag is ze vertrokken. Mama zei toen, het is een operazangeres uit Berlijn. Schumann? Ja, Carnaval. Hij of zij speelt heel mooi. Maar de kaartkamer is rechts. Laatste mogelijkheid, meneer van Dorsday. Als hij daar is wenk ik hem met mijn ogen naar me toe en zeg tegen hem, om middernacht zal ik bij u zijn, u schoft. - Nee, schoft zeg ik niet tegen hem. Maar na afloop zeg ik het tegen hem... Er loopt iemand achter me aan. Ik draai me niet om. Nee, nee.-

'Else!' - In Godsnaam, tante. Verder, verder! *'Else!'* - Ik moet me omdraaien, daar valt niets aan te doen. 'O, goedenavond tante.' - *'Maar Else, wat is er toch met je? Ik wilde net boven naar je komen kijken. Paul heeft me gezegd - - Maar wat zie je er uit?'* - 'Hoe zie ik er uit, tante? Het gaat alweer heel goed met me. Ik heb ook een kleinigheid gegeten.' Ze merkt iets, ze merkt iets. - *'Else - maar je hebt - geen kousen aan!'* - 'Wat zegt u me daar, tante? Jeminee, ik heb geen kousen aan. Nee -!' - *'Voelje je niet goed, Else? Je ogen - je hebt koorts'* - 'Koorts? Ik geloof van niet. Ik heb alleen zo'n vreselijke hoofdpijn gehad als nooit eerder in mijn leven.' - *'Je moet meteen naar bed kind, je ziet doodsbleek.'* - 'Dat komt door de verlichting, tante. Alle mensen zien er hier in de hal bleek uit.' Ze kijkt zo vreemd langs me omlaag. Ze kan toch niets merken? Nu mijn kalmte bewaren. Papa is verloren als ik mijn kalmte niet bewaar. Ik moet iets zeggen. 'Weet u, tante, wat me onlangs in Wenen is overkomen? Daar heb ik een keer met een gele en een zwarte schoen op straat gelopen.' Geen woord van waar. Ik moet doorpraten. Maar wat zal ik zeggen? 'Weet u, tante, na migraine-aanvallen heb ik soms van die aanvallen van verstrooidheid. Mama heeft dat vroeger ook gehad.'

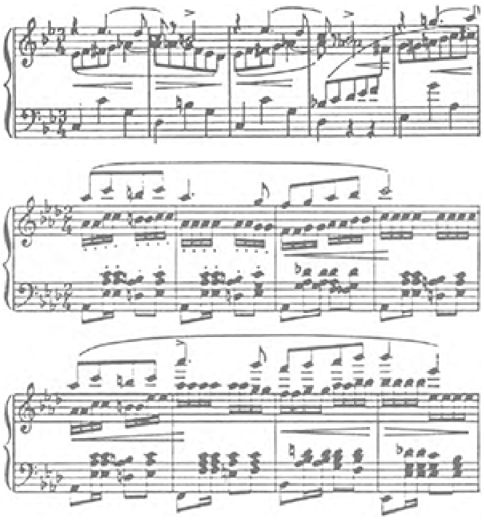
Is geen woord van waar. - *'Ik zal in ieder geval de dokter laten halen.'* - 'Geen sprake van tante, er is er immers helemaal geen in het hotel. Er zou er een uit een andere plaats gehaald moeten worden. Die zou hartelijk lachen dat ze hem laten halen omdat ik geen kousen aan heb. Haha.' Ik zou niet zo luid moeten lachen. Tantes gezicht is van angst vertrokken. Ze vindt het eng. Haar ogen puilen uit. - *'Zeg Else, heb je Paul soms toevalig gezien?'* - Ah, ze wil voor versterking zorgen. Kalm nu, alles staat op het spel. 'Ik geloof dat hij voor het hotel heen en weer loopt, met Cisy Mohr als ik me niet vergis.' - *'Voor het hotel? Ik zal die twee gaan halen. We drinken nog wel een kopje thee met z'n allen, nietwaar?'* - 'Graag.' Wat een dom gezicht trekt ze. Ik knik haar heel vriendelijk en onschuldig toe. Weg is ze. Ik zal nu naar mijn kamer gaan. Nee, wat móet ik op mijn kamer? Het is de hoogste tijd, de hoogste tijd. Vijftigduizend, vijftigduizend. Waarom loop ik zo vlug? Langzaam, langzaam nu maar... Wat wil ik toch? Hoe heet die man? Meneer van Dorsday. Potsierlijke naam... Daar is de speelkamer. Groen gordijn voor de deur. Je ziet niets. Ik ga op mijn tenen staan. Het partijtje whist. Die spelen iedere avond. Daar zitten twee heren te schaken. Meneer van Dorsday is er niet. Victoria. Gered! Maar hoezo? Ik moet verder zoeken. Ik ben er toe gedoemd, meneer van Dorsday te zoeken tot het eind van mijn leven. Hij zoekt mij vast ook. We lopen elkaar steeds mis. Misschien zoekt hij mij boven. We zullen elkaar op de trap tegenkomen. De Hollanders kijken weer naar me. Heel knap is die dochter. De oude heer heeft een bril, een bril, een bril... Vijftigduizend. Het is immers niet zo veel. Vijftigduizend, meneer van Dorsday. Schumann? Ja, Carnaval... Heb ik ook ooit ingestudeerd. Mooi speelt ze.



Maar waarom zij? Misschien is het een hij. Is het misschien een virtuose? Ik zal een blik in de muzieksalon werpen.

Daar is de deur. - - Dorsday! Ik val flauw. Dorsday! Daar staat hij bij het raam en luistert. Hoe is dat mogelijk? Ik vreet me op - ik word kranzinnig - ik ben dood - en hij luistert naar het pianospel van een onbekende dame. Daar op de divan zitten twee heren. Die blonde is vandaag pas gekomen. Ik heb hem uit het rijtuig zien stappen. De dame is helemaal niet jong meer. Ze is hier al een paar dagen. Ik wist niet dat ze zo mooi piano speelde. Ze heeft het goed. Alle mensen hebben het goed... ik alleen ben verdoemd... Dorsday! Dorsday! Is hij dat echt? Hij ziet me niet. Nu ziet hij er uit als een fatsoenlijk mens. Hij luistert. Vijftigduizend! Nu of nooit. Zacht de deur open doen. Daar ben ik, meneer van Dorsday! Hij ziet me niet. Ik wil hem alleen een teken met mijn ogen geven, daarna zal ik de mantel een eindje optillen, dat is genoeg. Ik ben immers een jong meisje. Ben een fatsoenlijk jong meisje van goede familie. Ben immers geen hoer... Ik wil weg. Ik wil Veronal slikken en slapen. U hebt u vergist, meneer van Dorsday, ik ben geen hoer. Adieu, adieu! ... Ha, hij kijkt op. Daar ben ik, meneer van Dorsday. Wat een ogen zet hij op. Zijn lippen trillen. Hij priemt zijn ogen in mijn voorhoofd. Hij vermoedt niet dat ik naakt ben onder mijn mantel. Laat u mij gaan, laat u mij gaan! Zijn ogen gloeien. Zijn ogen dreigen. Wat wilt u van mij? U bent een schoft. Niemand ziet mij dan hij. Ze luisteren. Maar komt u toch, meneer van Dorsday! Merkt u niets? Daar op die fauteuil... Here God, op die fauteuil - dat is immers de zwendelaar! Hemel, ik dank je. Hij is er weer, hij is er weer! Hij maakte maar een uitstapje! Nu is hij er weer. het Romeinse hoofd is er weer. Mijn bruidegom, mijn minnaar. Maar hij ziet me niet. Hij mag me ook niet zien. Wat wilt u, meneer van Dorsday? U kijkt naar me alsof ik uw slavin was. Ik ben uw slavin niet. Vijftigduizend! Blijft het bij onze overeenkomst, meneer van

Dorsday? Ik ben bereid. Daar ben ik. Ik ben heel kalm. Ik glimlach. Verstaat u mijn blik? Zijn oog spreekt tot mij: kom! Zijn oog spreekt: ik wil je naakt zien. Welnu, schoft, ik ben immers naakt. Wat wíl je nog? Verstuur het telegram... Meteen... Er gaat een rilling door mijn huid. De dame speelt door.



Kostelijk, die rilling door mijn huid. Wat herlijk is het om naakt te zijn. De dame speelt door, ze weet niet wat hier gebeurt. Niemand weet het. Niemand ziet me nog. Zwendelaar, zwendelaar! Naakt sta ik hier. Dorsday spert zijn ogen open. Nu eindelijk gelooft hij het. De zwendelaar staat op. Zijn ogen stalen. Jij begrijpt me, mooie jongeling. ‘Haha!’ De dame speelt niet meer. Papa is gered. Vijftigduizend! Adres blijft Fiala! ‘Ha, ha, ha!’ Wie làcht daar? Ik zelf? ‘Ha, ha, ha!’ Wat zíjn dat voor gezichten om me heen? ‘Ha, ha, ha!’ Al te dom, dat ik lach. Ik wil niet lachen, ik wil niet. ‘Haha!’ - *‘Else!’* - Wie roept Else? Dat is Paul. Hij moet achter me zijn. Ik voel tocht over mijn naakte rug. Het suist in mijn oren. Ben ik misschien al dood? Wat wilt u, meneer van Dorsday? Waarom bent u zo groot en valt u over mij heen? ‘Ha, ha, ha!’

Wat heb ik toch gedaan? Wat heb ik gedaan? Wat heb ik gedaan? Ik val flauw. Alles is voorbij. Waaròm is er geen muziek meer? Er slingert zich een arm om mijn nek. Dat is Paul. Waar is de zwéndelaar? Daar lig ik. ‘Ha, ha, ha!’ De mantel vliegt op me neer. En ik lig daar. De mensen denken dat ik buiten kennis ben. Nee, ik ben niet buiten kennis. Ik ben bij mijn volle bewustzijn. Ik ben honderdmaal wakker, ik ben duizendmaal wakker. Ik moet alleen steeds lachen. ‘Ha, ha, ha!’ Nu hebt u uw zin, meneer van Dorsday, u moet het geld voor papa sturen. Meteen. ‘Haaaah!’ Ik wil niet schreeuwen, en ik moet almaar schreeuwen. Waaròm moet ik schreeuwen. - Mijn ogen zijn dicht. Niemand kan me zien. Papa is gered. - *‘Else!’* - Dat is tante. - *‘Else! Else!’* - *‘Een dokter, een dokter!’* - *‘Vlug naar de portier!’* - *‘Wat is er toch gebeurd?’* - *‘Maar dat kàn niet’* - *‘Het arme kind.’* - Wat práten ze daar? Wat mòmpelen ze daar? Ik ben geen arm kind. Ik ben gelukkig. De zwendelaar heeft me naakt gezien. O, ik schaam me zo. Wat heb ik gedaan? Nooit zal ik mijn ogen meer open doen. - *‘De deur dicht alstublieft.’* - Waarom moeten ze de deur dicht doen? Wat een gemompel. Er zijn duizend mensen om me heen. Ze denken allemaal dat ik buiten kennis ben. Ik ben niet buiten kennis. Ik droom alleen maar. - *‘Bedaart u toch, mevrouw’* - *‘Is er al iemand naar de dokter gestuurd?’* - *‘Het is een flauwte.’* - Wat ver weg zijn ze allemaal. Ze praten allemaal vanaf de Cimone. *‘Je kunt haar toch niet op de grond laten liggen.’* - *‘Hier is een plaid.’* - *‘Een deken.’* - *‘Deken of plaid, dat doet er niet toe.’* - *‘Kalm toch alstublieft.’* - *‘Op de divan.’* - *‘Doet u toch eindelijk die deur dicht alstublieft.’* - *‘Niet zo nerveus, die is immers dicht.’* - *‘Else! Else!’* Was tante nu maar eindelijk eens stil! - *‘Hoor je me, Else?’* - *‘Je ziet toch, mama, dat ze buiten kennis is.’* - Ja, Godzijdank, volgens jullie ben ik buiten kennis. En ik blijf buiten kennis ook. - *‘We moeten haar naar haar kamer brengen.’* - *‘Wat is er toch gebeurd?’ - In Godsnaam!’* - Cissy. Hoe komt Cissy op de weide? Ach, het is de weide immers niet. - *‘Else!’* - *‘Kalm alstublieft.’* - *‘Iets achteruit alstublieft.’* - Handen, handen onder mij. Wat wíllen ze? Wat zwaar ben ik. Paul z'n handen. Weg, weg. De zwendelaar is dicht bij mij, ik voel het. En Dorsday is weg. Ze moeten hem zoeken. Hij mag zich niet van kant maken voor hij de vijftigduizend heeft verstuurd. Dames en heren, hij is mij geld schuldig. Arresteert u hem. *‘Heb jij een idee van wie dat telegram was, Paul?’* - *‘Goedenavond, dames en heren.’* - *‘Else, hoor je me?’ - Laat u haar toch, mevrouw Cissy.’* - *‘Ach, Paul.’* - *‘De directeur zegt dat het vier uur kan duren voor de dokter er is.’* - *‘Ze ziet er uit alsof ze sliep.’* - Ik lig op de divan, Paul houdt mijn hand vast, hij voelt mijn pols. Klopt, hij is immers arts. - *‘Er is geen sprake van gevaar, mama. Een - aanval.’* - *‘Geen dag langer blijf ik in dit hotel’* - *‘Mama, alsjeblieft.’* - *‘Morgenochtend vertrekken we.’* - *‘Maar geoon over de diensttrap. De draagbaar zal dadelijk hier zijn.’* - Baar? Heb ik vandaag al niet op een baar gelegen? Was ik niet al dood? Moet ik dan nog eens sterven? - *‘Zoudt u er niet voor willen zorgen, meneer de directeur, dat de mensen eindelijk bij de deur weggaan?’* - *‘Windt u zich toch niet op, mama.’* - *‘Het is tactloos van de*

mensen.' - Waarom fluisteren ze toch allemaal? Net als in een sterfkamer. Dadelijk zal de baar er zijn. Open de poort, meneer de matadoor! - *'De gang is vrij.'* - *'De mensen zouden toch op zijn minst wel zo tactisch kunnen zijn.'* - *Alsjeblieft, mama, bedaar toch.'* - *'Alstublieft, mevrouw.'* - *'Wilt u zich niet een beetje over mijn moeder ontfermen, mevrouw Cissy?'* - Ze is zijn minnares, maar ze is niet zo mooi als ik. Wat is er nu weer aan de hand? Wat gebeurt er dáár? Ze brengen de baar. Ik zie het met mijn ogen dicht. Dat is de baar waarop ze mensen dragen die zijn verongelukt. Daar heeft ook doctor Zigmundi op gelegen. die van de Cimone is gestort. 'Ha!' Nee, ik wil niet nog een keer schreeuwen. Ze fluisteren. Wie buigt zich over mijn hoofd. Het ruikt fijn naar sigaretten. Zijn hand ligt onder mijn hoofd. Handen onder mijn rug, handen onder mijn benen. Weg, weg, raak me niet aan. Ik ben immers naakt. Foei, foei. Wat willen jullie toch? Laat me met rust. Het was alleen voor papa. - *'Voorzichtig alstublieft, zo, langzaam.'* - *'De plaid?'* - *'Ja, dank u, mevrouw Cissy.'* - Waarom bedankt hij haar? Wat heeft ze gedaan? Wat gebeurt er met mij? Ah, wat fijn, wat fijn. Ik zweef. Ik zweef. Ik zweef naar de overkant. Ze dragen me, ze dragen me, ze dragen me ten grave. - *'Maar dat benneme wel gewend, meneer de dokter. Daar hebben al wel zwaardere opgelege. Vorige herfst een keer twee tegelijk.'* - *'Pst, pst.'* - *'Mevrouw Cissy, wilt u mischien zo vriendelijk zijn vooruit te lopen en te kijken of in Elses kamer alles in orde is?'* - Wat moet Cissy in mijn kamer? De Veronal, de Veronal! Als ze het maar niet weggieten. Dan zou ik toch nog uit het raam moeten springen. - *'Dank u zeer, meneer de directeur, doet u verder geen moeite.'* - *'Ik zal zo vrij zijn later nog eens te informeren.'* - De trap kraakt, de dragers hebben zware bergschoenen. Waar zijn mijn lakschoenen? In de muziekkamer achtergebleven. Ze zullen ze stelen. Ik wilde ze Agathe vermaken. Fred krijgt mijn vulpen. Ze dragen me, ze dragen me. Rouwstoet. Waar is Dorsday, de moordenaar? Weg is hij. Ook de zwendelaar is weg. Hij heeft meteen zijn zwervend bestaan hervat. Hij is alleen teruggekomen om eenmaal mijn witte borsten te zien. En nu is hij weer weg. Hij loopt op een duizelingwekkend pad tussen rots en afgrond; - vaarwel, vaarwel. - Ik zweef, ik zweef. Ze moeten me maar omhoogdragen, steeds verder, tot het dak, tot de hemel. Dat zou zo makkelijk zijn. - *'Ik heb het immers zien aankomen, Paul.'* - Wat heeft tante zien aankomen? - *'Heel de afgelopen dagen heb ik zoiets zien aankomen. Ze is echt niet normaal. Ze moet natuurlijk naar*

een inrichting.' - *'Maar mama, nu is het toch niet het moment om daarover te praten.'* - Inrichting - ? Inrichting - ?! - *'Je denkt toch niet Paul, dat ik in een en dezelfde coupé met háár naar Wenen zou reizen? Dan zou je nog mooie dingen kunnen beleven.'* - *'Er zal niet het minste gebeuren, mama. Ik garandeer je dat je geen enkele hinder zult ondervinden.'* - *'Hoe kun jij dat garanderen?'* - Nee, tante, je zult geen hinder ondervinden. Niemand zal hinder ondervinden. Zelfs meneer van Dorsday niet. Waar zíjn we. We blijven staan. We zijn op de tweede verdieping. Ik zal met mijn ogen knipperen. Cissy staat in de deuropening en praat met Paul. - *'Hierheen alstublieft. Zo. Zo. Hier. Dank u. Schuift u de baar tot vlak bij het bed.'* - Ze tillen de baar op. Ze dragen me. Wat fijn. Nu ben ik weer thuis. Ah! - *'Dank u. Zo, het is wel goed. Doet u de deur alstublieft dicht. - Zoudt u zo goed willen zijn mij te helpen, Cissy?'* - *'O, met genoegen, meneer de dokter.'* - *'Langzaam alstublieft. Hier, alsjeblieft Cissy, pakt u haar vast. Hier bij de benen. Voorzichtig. En daarna - - Else? - - ? Hoor je me, Else?'* - Maar natuurlijk hoor ik je Paul. Ik hoor alles. Maar wat gaat jullie dat aan? Het is immers zo mooi om buiten kennis te zijn. Ach, doen jullie maar wat je wil. - *'Paul!'* - *'Mevrouw?'* - *'Geloof je echt dat ze bewusteloos is, Paul?'* - Jij? Ze zegt jij tegen hem. Nu heb ik jullie betrapt. Jij zegt ze tegen hem! - *'Ja, ze is volkomen bewusteloos. Dat is gewoonlijk zo na zulke aanvallen.'* - *'Nee Paul, je lacht je dood als jij je zo volwassen als dokter gedraagt.* 'Nu heb ik jullie, oplichtersbende! Heb ik jullie? - *'Stil, Cissy. - "Waaròm, als ze niets hoort?!"* - Wat is er toch gebeurd? Naakt lig ik in bed onder de deken. Hoe hebben ze dat gedaan? - *"Nou, hoe gaat het? Beter?"* - Maar dat is tante. Wat moet zíj hier? - *"Nog altijd buiten kennis?"* - Op haar tenen komt ze aansluipen. Naar de duivel met haar. Ik laat me niet naar een inrichting brengen. Ik ben niet krankzinnig. - *"Kun je niet zorgen dat ze weer bij bewustzijn komt?"* - *"Ze zal gauw weer bijkomen, mama. Nu heeft ze alleen maar rust nodig. Jij ook overigens, mama. Zou je maar niet liever gaan slapen? Er is absoluut geen gevaar. Ik zal samen met mevrouw Cissy bij Else waken."* - *"Jazeker mevrouw, ik ben de chaperonne. Of Else, het is maar hoe je het bekijkt."* - Ellendig vrouwspersoon. Ik lig hier buiten kennis, en zij maakt grapjes. - *"En ik kan er op vertrouwen dat je me laat wekken als de dokter komt, Paul?"* - *"Maar mama, die komt niet voor morgenochtend."* - *"Ze ziet er uit alsof ze sliep. Ze ademt heel kalm."* - *"Het is ook een soort slaap, mama."* - *"Ik kan er nog altijd niet over uit, Paul, zo'n schandaal! - Je zult zien, het komt in de krant!"* - *"Mama!"* - *"Maar ze kan immers niets horen als ze buiten kennis is. We praten immers heel zacht."* - *"In die toestand zijn de zintuigen soms zeer gescherpt."* - *"U hebt toch zo'n geleerde zoon, mevrouw."* - *"Alsjeblieft, mama, ga naar bed."* - *"Morgen vertrekken we hoe dan ook. En in Bolzano nemen we een verpleegster voor Else."* - Wat? Een verpleegster? Maar daar vergissen jullie je in. - *"Over al die dingen praten we morgen, mama. Welterusten mama."* - *"Ik wil een kop thee op mijn kamer laten brengen, en over een kwartiertje kijk ik nog eens om de hoek."* - *"Dat is toch absoluut niet nodig, mama."'* - Nee, nodig is het niet. Loop jij helemaal maar naar de duivel. Waar is de Veronal? Ik moet nog wachten. Ze lopen met tante mee naar de deur. Nu ziet niemand me. Op het nachtkastje moet het staan, het glas met de Veronal. Als ik het leegdrink, is alles voorbij. Dadelijk zal ik het drinken. Tante is weg. Paul en Cissy staan nog bij de deur. Ha. Ze kust hem. Ze kust hem. En ik lig naakt onder de deken. Schamen jullie je dan helemaal niet? Ze kust hem weer. Schamen jullie je niet? - *'Zie je, Paul, nu weet ik dat ze buiten kennis is. Anders was ze me beslist naar de keel gevlogen.'* *'Zou je niet zo vriendelijk willen zijn te zwijgen, Cissy?'* - *'Maar wat wil je nu, Paul? Of ze is echt bewusteloos. Dan hoort en ziet ze niets. Of ze houdt ons voor de gek. Dan krijgt ze haar verdiende loon.'* - *'Er werd geklopt, Cissy.'* - *'Dat dacht ik ook.'* - *'Ik zal zacht de deur opendoen en kijken wie er is. - Goedenavond,*

meneer van Dorsday.' - *'Neemt u mij niet kwalijk, ik wilde alleen vragen hoe het met de zieke* -' - Dorsday! Dorsday! Waagt hij het echt? Alle beesten zijn los. Waar ís hij? Ik hoor ze fluisteren voor de deur. Paul en Dorsday. Cissy gaat voor de spiegel staan. Wat doet u daar voor die spiegel? Mijn spiegel is het. Zit míjn spiegelbeeld er niet nog in? Wat praten ze buiten voor d deur, Paul en Dorsday? Ik voel Cissy's blik. Vanaf de spiegel kijkt ze naar me. Wat wíl ze? Wáárom komt ze dichterbij? Help! Help! Ik schreeuw immers, en niemand hoort mij. Wat moet u aan mijn bed, Cissy!? Waarom buigt u zich over mij heen? Wilt u mij wurgen? Ik kan me niet verroeren. - *'Else!'* - Wat wil ze toch? - *'Else! Hoort u mij, Else?'* - Ik hoor, maar ik zwijg. Ik ben buiten kennis, ik moet zwijgen. - *'Else, u hebt ons een flinke schrik bezorgd.'* - Ze praat tegen me, ze praat spreekt tegen me alsof ik wakker was. Wat wíl ze? - *'Weet u wat u hebt gedaan, Else? Stelt u voor, met niets dan uw mantel aan bent u de muziekkamer binnengelopen, stond daar plotseling naakt ten aanschouwe van iedereen, en daarna bent u in zwijm gevallen. Een hysterische aanval, zo wordt beweerd. Ik geloof er geen woord van. Ik geloof ook niet dat u bewusteloos bent. Ik wed dat u ieder woord dat ik zeg hoort.'* - Ja, ik hoor, ja, ja, ja. Maar zij hoort mijn ja niet. Waaròm niet? Ik kan mijn lippen niet bewegen. Daarom hoort ze me niet. Ik kan me niet verroeren. Wat ís er met me? Ben ik dood? Ben ik schijndood? Droom ik? Waar is de Veronal? Ik zou mijn Veronal willen drinken. Maar ik kan mijn arm niet uitstrekken. Gaat u weg, Cissy. Waarom staat u over mij heen gebogen? Weg, weg! Nooit zal ze weten dat ik haar heb gehoord. Niemand zal het ooit weten. Nooit meer zal ik tegen een mens spreken. Nooit word ik meer wakker. Ze loopt naar de deur. Ze draait zich nog eenmaal naar mij om. Ze doet de deur open. Dorsday. Daar staat hij. Ik heb hem gezien met mijn ogen dicht. Nee, ik zie hem echt. Ik heb immers mijn ogen open. De deur staat op een kier. Cissy is ook buiten. Nu fluisteren ze allemaal. Ik ben alleen. Kon ik me nu maar verroeren.

Ha, maar ik kan het, ik kan het. Ik beweeg mijn hand, ik zet mijn vingers in beweging, ik strek mijn arm, ik sper mijn ogen wijd open. Ik zie, ik zie. Daar staat mijn glas. Vlug, voor ze de kamer weer in komen. Als het maar genoeg poeders zijn!? Nooit mag ik weer wakker worden. Wat me op aarde te doen stond heb ik gedaan. Papa is gered. Nooit zou ik me weer onder de mensen kunnen begeven. Paul kijkt door de kier van de deur naar binnen. Hij denkt dat ik

nog buiten kennis ben.

Hij ziet niet dat ik mijn arm al bijna heb uitgestrekt. Nu staan ze weer alle drie voor de deur, de moordenaars! - Allemaal zijn het moordenaars. Dorsday en Cissy en Paul, ook Fred is een moordenaar, en mama is een moordenares. Allemaal hebben ze me vermoord en hangen de onwetende uit. Ze heeft zich zelf van kant gemaakt, zullen ze zeggen. Jullie hebben mij van kant gemaakt, jullie allemaal, jullie allemaal! Hèb ik het eindelijk? Vlug, vlug! Ik moet. Geen druppel knoeien. Zo. Vlug. Het smaakt goed. Verder, verder. Het ís helemaal geen vergif. Nooit heeft iets me zo goed gesmaakt. Als jullie eens wisten hoe goed de dood smaakt! Goedenacht, mijn glas. Rinkeldekink! Maar wat is dat? Op de grond ligt het glas. Beneden ligt het. Goedenacht. - *'Else! Else!'* - Wat wíllen jullie? - *'Else'* - Zijn jullie er weer? Goedemorgen. Daar lig ik bewusteloos met mijn ogen dicht. Nooit meer zullen jullie mijn ogen zien. - *'Ze moet hebben bewogen, Paul, hoe had het anders kunnen vallen?' - 'Een onwillekeurige beweging, dat zou wel mogelijk zijn.' - 'Als ze niet wakker is.' - 'Hoe kom je er bij, Cissy. Kijk toch naar haar.'* - Ik heb Veronal gedronken. Ik ga sterven. Maar het is net als eerst. Misschien was het niet genoeg... Paul pakt mijn hand. - *'De pols is kalm. Lach toch niet, Cissy, het arme kind' - 'Zou je mij soms ook een arm kind noemen als ik me naakt in de muziekkamer had geposteerd?' - 'Zwijg toch, Cissy.' - 'Net zou wilt, meneer. Misschien kan ik beter weggaan, je met de naakte jongedame alleen laten. Ach toe, geneer je niet. Doe maar net of ik er niet bij was.'* - Ik heb Veronal gedronken. Het is

goed. Ik ga sterven. Godzijdank. - *'Weet je overigens wat ik denk? Dat die meneer van Dorsday verliefd is op de naakte jongedame. Hij was zo opgewonden alsof de zaak hem persoonlijk aanging.'* - Dorsday, Dorsday! Maar dat is de - Vijftigduizend! Zal hij ze versturen? In Godsnaam, als hij ze niet verstuurt? Ik moet het ze zeggen. Ze moeten hem dwingen. In Godsnaam, als alles voor niets is geweest? Maar nu kunnen ze me nog redden. Paul! Cissy! Waarom hóren jullie me niet? Weten jullie dan niet dat ik sterf? Maar ik voel niets. Alleen moe ben ik. Paul! Ik ben moe. Hóór je me niet? Ik ben moe Paul. Ik kan mijn lippen niet openen. Ik kan mijn tong niet bewegen, maar ik ben nog niet dood. Dat is de Veronal. Waar zíjn jullie? Dadelijk slaap ik in. Dan zal het te laat zijn! Ik hoor ze helemaal niet praten. Ze praten, en ik weet niet wat. Hun stemmen suizen zo. Help me dan toch, Paul! Mijn tong is zo zwaar. - *'Ik geloof, Cissy, dat ze zo wakker zal worden. Het is alsof ze al moeite deed om haar ogen te openen. Maar Cissy, wat dóe je?'* - *'Wel, ik omhels je. Waarom níet? Zij heeft zich ook niet gegeneerd.'* - Nee, ik heb me niet gegeneerd. Naakt heb ik gestaan voor alle mensen. Als ik maar kon praten, dan zouden jullie begrijpen waarom. Paul! Paul! Ik wil dat jullie me horen. Ik heb Veronal gedronken, Paul, tien poeders, honderd. Ik heb het niet willen doen. Ik was krankzinnig. Ik wil niet sterven. Je moet me redden, Paul. Jij bent immers dokter. Red me! - *'Nu schijnt ze weer helemaal rustig te zijn geworden. De pols - de pols is vrij regelmatig.'* - Red me, Paul. Ik smeek je. Laat me toch niet sterven. Nu is er nog tijd. Maar straks zal ik inslapen, en jullie zullen het niet weten. Ik wil niet sterven. Dus red me toch. Het was alleen om papa. Dorsday heeft het geëist. Paul! Paul! - *'Kijkt eens, Cissy, lijkt het jou ook niet dat ze glimlacht?'* - *'Ja, ze zal níet glimlachen als jij almaar teder haar hand vasthoudt.'* - Cissy, Cissy, wat heb ik je toch gedaan dat je zo boosaardig tegen me bent. Houd je Paul - maar laat mij niet sterven. Ik ben nog zo jong. Het zal mama verdriet doen. Ik wil nog veel bergen beklimmen. Ik wil nog dansen. Ik wil ook eens trouwen. Ik wil nog op reis. Morgen maken we een uitstapje naar de Cimone. Morgen zal een prachtige dag zijn. De zwendelaar moet meekomen. Ik nodig hem allervriendelijkst uit. Rn toch achter hem aan, Paul, hij loopt op zo'n duizelingwekkend pad. Hij zal papa tegenkomen. Adres blijft Fiala, vergeet niet. Het zijn er maar vijftigduizend, en dan is alles in orde. Daar marcheren ze allemaal in hun gevangenispak en zingen. Open de poort, meneer de matadoor! Dat is immers allemaal maar een droom. Daar loopt ook Fred met de hese jongedame, en in de openlucht staat de piano. De pianostemmer woont in de Bartensteinstrasse, mama! Waarom heb je hem niet geschreven, kind? Jij vergeet ook alles. U zou meer toonladders moeten oefenen, Else. Een meisje van dertien zou ijveriger moeten zijn. - Rudi was op het gemaskerd bal en is pas om acht uur 's morgens thuis gekomen. Wat heb je voor me meegebracht, papa? Dertigduizend poppen. Daar heb ik een eigen huis voor nodig. Maar ze kunnen ook in de tuin gaan wandelen. Of met Rudi naar het gemaskerd bal. Hallo, Else. Ach Bertha, ben je weer terug uit Napels? Ja, uit Sicilië. Mag ik je mijn man voorstellen, Else? Enchantée, monsieur. - *'Else, hoor je mij, Else? Ik ben het, Paul.'* - Haha, Paul. Waarom zit je toch op de giraffe in de mallemolen? - *'Else, Else!'* - Rij dan toch niet van me weg. Je kunt me immers niet horen als je zo vlug over de hoofdallee rijdt. Je moet me immers redden. Ik heb Veronalica ingenomen. Dat loopt me over mijn benen, rechts en links, als mieren. Ja, vang hem maar, meneer van Dorsday. Daar loopt hij. Zíe je hem niet? Daar springt hij over de vijver. Hij heeft papa immers van kant gemaakt. Dus ren nu achter hem aan. Ik ren mee. Ze hebben me de baar op de rug vastgesnoerd, maar ik ren mee. Mijn borsten sidderen zo. Maar ik ren mee. Waar bèn je, Paul? Fred, waar ben je? Mama, waar ben je? Cissy? Waarom laten jullie me toch alleen door

de woestijn rennen? Ik ben immers zo bang alleen. Ik ga liever vliegen. Ik wist immers dat ik kan vliegen.

'Else!'... 'Else!'... Waar zijn jullie toch? Ik hoor jullie, maar ik zie jullie niet.

'Else!'... 'Else!'... 'Else!'... Maar wat is dat? Een heel koor? En ook een orgel? Ik zing mee. Wat is het toch voor lied. Allen zingen mee. De bossen ook en de bergen en de sterren. Nooit heb ik zoiets moois gehoord. Nog nooit heb ik zo'n heldere nacht gezien. Geef me je hand, papa. We vliegen samen. Zo mooi is de wereld als je kunt vliegen. Kus mijn hand toch niet. Ik ben immers je kind, papa.

'Else! Else!' Ze roepen van zo ver! Wat willen jullie toch? Niet wekken. Ik slaap immers zo fijn. Morgenochtend. Ik droom en vlieg. Ik vlieg... vlieg... vlieg... slaap en droom... en vlieg... niet wekken... morgenochtend...

'El...' Ik vlieg... ik droom... ik slaap... ik droo... droo - ik vlie....

'Juffrouw Else' zal worden opgenomen in een bundel verhalen van Schnitzler die in 1988 zal verschijnen bij BZZTôH

Hannes Meinkema
Braziliaans voor beginners

Hannes Meinkema verbleef een aantal weken in Belo Horizonte, na Rio de Janeiro en Sao Paulo, met drie miljoen inwoners de grootste stad van Brazilië. Lelijk en fantasieloos gebouwd, nog geen honderd jaar oud en hoofdstad van de deelstaat Minas Gerais, voormalig mijngebied in het zuidoosten, die bekend staat als de burgerlijkste staat van het land.

1. Geld

In Brazilië wordt gebruikt wc-papier niet doorgespoeld, maar in de prullenbak gedeponeerd. Zelf doe ik daar niet aan mee, zeker niet waar het de geregelde, iets te dunne gevolgen van het tropisch dieet betreft; 'en wat geeft het?' redeneer ik, 'het papier is toch zeker even licht verteerbaar als z'n bestaansreden?' Daar kom ik van terug als ik op een mooie morgen de helft van het hotelpersoneel luid redenerend rond de verstopte afvoerput vind, in plaats van in de ontbijtzaal. Die dag loop ik dus even met een ander schuldgevoel dan het gebruikelijke rond.

Iedere keer als ik kinderen gretig in het vele vuilnis zie scharrelen, denk ik aan het wc-papier. In het ziekenhuis - dat overigens staakt - zeggen ze dat peuters met salmonella aan de orde van de dag zijn. De ratten die ik op straat zie lopen hebben het formaat van een redelijke kat; en de lucht die van de slagerijen waait is onbeschrijfelijk en doet in niets denken aan de frisse weeë bloedgeur die ik me uit m'n jeugd herinner, toen bij ons de halve beesten zelf nog in de winkels hingen. Hier ruikt het wee en rot, en oren, huid en ingewanden zijn vanwege de goedkoopte favoriet. Het is geen uitzondering als de bij de snackbar gehaalde kippebout bedorven smaakt.

Het zijn overigens niet alleen kinderen die in het vuilnis scharrelen. Zelfs het stadspersoneel van de vuilnisdienst doet het. Elke zak wordt met harkjes opengereten, het vuil over de straat verspreid en zorgvuldig onderzocht, want je weet maar nooit en het minimumsalaris is 1700 cruzados per maand, wat neerkomt op nog geen honderdvijftig gulden. Maar dan moet je wel werk hebben. Alle winkels barsten dan ook van het personeel en ik hoef maar even mijn pas te vertragen of het 'pois nao' is niet van de lucht. Het is geen wonder dat werkende mensen hier erg op geld zijn, ook in beroepen waar het hart een rol zou moeten spelen zoals Brazilianen het sentimenteel uitdrukken, als in onderwijs, hulpverlening, medicijnen. De televisie zond beelden uit van een aan een astma-aanval stikkend kind op de stoep van de stakende eerste hulppost, en vrijwilligers zonder ervaring hebben te langen leste de hoognodige polio-inentingen maar verricht. Nu, na meer dan veertig dagen, worden de urgentste gevallen wel geholpen. Het is een vicieuze cirkel. De stakers vechten voor het volk, maar de middelen waarmee ze vechten richten zich tegen het volk. Het psycho-pedagogisch centrum dat als ziekenhuis en school tegelijk functioneert voor de favela-kinderen, staakt. De openbare scholen staken al anderhalve maand, waar juist de armste kinderen de dupe van zijn, want hun onderwijs-situatie is al zoveel slechter dan op de particuliere scholen. 'Iedereen is gelijk, alleen de kinderen hebben voorrechten' staat er op grote borden in Rio de Janeiro en langs de snelwegen te lezen, maar de staatsbegroting trekt voor onderwijs nauwelijks geld uit. En een complete schooldag duurt hier toch al niet meer dan vier uur, waar nog bijkomt dat je niet kunt leren als je honger hebt - en de helft van alle kinderen leeft onder het voor kinderen absolute minimumniveau. Zesendertig miljoen,

zeggen de regeringscijfers. En die zesendertig miljoen hebben dan al het nodige overleefd, want in het noordoosten sterft een kind op elke twee geboorten; elke twee minuten sterft hier een kind van de honger. En nog barst het overal van de kinderen, nergens ter wereld zag ik zoveel kinderen als hier. De helft van de bevolking is onder de vijftien. Eenderde van de winkels verkoopt kinderspullen. Vrijwel alle vrouwen in de krankzinnig volle straten dragen een kind in de armen, een onhandige methode waarbij ze hun beide handen gebruiken, maar wat geeft dat: ze hoeven geen handtas te dragen want wat zou daar in moeten, en een boodschappentas al evenmin. De moeders die met hun kinderen op straat wonen hebben wel tassen, van plastic, want daar zit alles in wat ze bezitten, en als ze boffen een grote kartonnen doos om in te slapen. Het is niet moeilijk om ze te herkennen, ze hebben hun vaste plaatsen overdag, en 's avonds verhuizen ze naar waar ze slapen. Ze hebben baby's, kleuters, meestal meer dan één. Kinderen die niet spreken, niet huilen. Die gewoon zitten, op straat. Kinderen die werk hebben boffen in zekere zin dus nog. Dat geldt natuurlijk niet voor de zo te zien tienjarige hoertjes in het park, maar waarschijnlijk wel voor de jongetjes met broden die adverteren waar je goud kunt verkopen - en wie heeft dat, en wie zou het verkopen op zo'n smoezelige aanbeveling?

Er zijn talloze manieren om geld te verdienen. Als je in twee pakjes sigaretten investeert, één met en één zonder filter, kun je elke sigaret voor één of anderhalve cruzado (6 cent) verkopen. Of losse zuurtjes, per stuk. Of veters, in allerlei kleuren. En een cruzado mag weinig lijken, toch tref ik geregeld zorgvuldig met plakband gerepareerde briefjes onder mijn wisselgeld aan.

Als je wat ouder bent, kun je schoenpoetser zijn. Maar dan moet je ook een stoel hebben en de concurrentie is groot, dus is het verstandig je stoel speciaal te versieren, met gekleurde stukjes veter bijvoorbeeld. Of je kunt telefoonmuntjes verkopen, één cruzado per stuk, want als je er

honderd inkoopt bij het telefoonkantoor krijg je een beetje korting. Met een radio met batterijen kun je ook je brood verdienen; bij de nieuwsuitzendingen stopt iedereen op straat om te luisteren. Met je lichaam gaat het ook, zelf als het gezond is: ik zag een man zijn goedgeheelde roos van vlees etaleren, met economische bijbedoelingen. En je kunt ook loten venten, er is geen straathoek waar niet de hoop op rijkdom voor slechts één cruzado wordt uitgedragen - want vooropgesteld dat je een lot kunt betalen, zijn op dit gebied tenminste alle kansen gelijk.

Maar je kunt ook gewoon om geld vragen, natuurlijk. Daar kleeft geen enkele schande aan. Dan ga je gewoon bij een kassa staan, bij een lanchonete bij voorkeur, en je vraagt om wisselgeld, om troca. Want zelfs een cruzado bestaat uit minstens tien delen en als je geduld en tijd hebt - en wie heeft dat hier niet - krijg je op den duur genoeg in handen om je bij de klanten te voegen. Ik zag een grootmoeder en haar kleinzoon, hun complete bezittingen in twee plastic zakken, genoeg bij elkaar halen om een vitamina te drinken (melk met suiker, ijsblokjes en vruchtesap). De jongen, van een jaar of acht, kreeg eerst. De grootmoeder moest wel een half uur wachten voor ze haar portie bij elkaar had. Ondertussen vroeg de jongen me waar ik vandaan kwam. We praatten even. Keurig in de kleren, en schoon, hoe speelt die vrouw het klaar, en verschrikkelijk beleefd. Toen zij aan de beurt was werd ze even vriendelijk bediend als wie ook, het verschil in klasse mag hier gigantisch zijn, het verschil in behandeling is dat, voorzover ik het kan waarnemen, niet. Hoewel ik moet toegeven dat ik nog nooit een heel rijk iemand in een lanchonete heb gezien, gaat het hier in de praktijk uiterst informeel toe. Achternamen worden zelden gebruikt en iedereen zegt ‘je’. Als de grootmoeder haar glas vitamina neerzet, laat ze er een bodempje in achter. Trots?

Wat voor leven leiden die twee? Ik heb de moed niet ernaar te vragen. Of beter gezegd, een valse Eerste Wereldschaamte weerhoudt mij.

Overigens vertellen vrienden me, dat het verkeerd is geld aan kinderen te geven. Vaak bedelen ze in opdracht van een volwassene, en als ze al zelfstandig zijn kopen ze geen eten maar lijm om te snuiven. Een Braziliaanse vriendin en ik geven tijdens onze lunch wat geld aan kinderen, met de vermaning er ter plekke voedsel voor te kopen, en inderdaad gaan ze in de rij voor de kassa staan om een bonnetje te halen - maar als we even niet opletten zijn ze al weg. Moet ik spijt hebben van mijn gift?

2. Verstand

Je rolt hier van de ene vicieuze cirkel in de andere.

Omdat de kaart van de stad meer een ideaal dan de realiteit benadert en de straten er als volstrekt parallel en met hoeken van negentig graden op elkaar staan afgebeeld, is het in de kronkeliger werkelijkheid eigenlijk alleen mogelijk te weten waar je bent als je het al weet. En omdat er geen stratenregister bij zit, kun je op de kaart zelf ook alleen iets vinden als je weet waar het is. Buslijnen staan er ook niet op, maar als je weet waar je heen wilt en bovendien weet waar het is, kun je wachten tot je ergens een bus ziet met de wijk van je bestemming erop geschilderd, vooropgesteld natuurlijk dat die in de goede richting rijdt.

Bij de boekwinkel, waar ik iets voor mijn vrienden uit wil zoeken, staan de boeken in alfabetische volgorde van titel gerangschikt, waardoor ik in het Portugees vertaalde boeken van mijn lievelingsauteurs alleen maar zou kunnen vinden, als ik de vertalingen al kende. Dus is het zoeken geblazen. Ik vind twee keer *Het achterhuis*

van Anne Frank, op verschillende plaatsen, want in twee edities met een verschillende titel uitgegeven.

Bij de bakker kun je alleen een broodje krijgen met een bonnetje van de kassa en om het bonnetje van de kassa te krijgen moet je weten hoeveel het kost, of hoe het heet. Maar de vijftig heerlijkheden heten allemaal anders, dus daar is voor een amateur geen beginnen aan. Nu zou het eenvoudig zijn als je je eetwaar eerst apart mocht laten leggen en dan de totaalprijs vragen, maar zo gaat men hier niet te werk. En naar de prijs van een produkt vragen is ook moeilijker dan het lijkt, want het personeel, in overvloed aanwezig, blijft afwezig staan dromen tot je met een bonnetje zwaait. Eerst ben ik na keihard doorwerken voorzien van alle benodigde informatie, zo dom te goed te willen zijn: ik tel mijn prijzen op en krijg één bonnetje voor artikelen die aan verschillende toonbanken moeten worden verkregen, zodat ik ten tweeden male van allerlei moet vragen en uitleggen.

Na een week heb ik een grote hoeveelheid prijzen in mijn geheugen opgeslagen, maar vanwege de inflatie geeft die kennis slechts een korte rust. In vier weken is de prijs van het brood verdubbeld.

Waar het de inflatie betreft, zijn de vicieuze cirkels niet te tellen. Volgens de wetten van de typisch Braziliaanse onlogica schijnt iedere verbetering van de economie elke keer weer tot een verslechtering van het sociaal ontwikkelingsbeleid te moeten leiden. Hoe meer de economie groeit, hoe groter de inkomensverschillen: en het bruto nationaal produkt mag stijgen, de kindersterfte stijgt even hard mee. Sarney's cruzado-plan leverde bijvoorbeeld vorig jaar een economische groei op van tien procent en er komen per jaar meerdere miljoenen nieuwe bedrijven bij - maar de nationale schuld, meer dan honderd miljard dollar, de grootste ter wereld, stijgt jaarlijks eveneens en daar gaat de meeste winst inzitten, want het bankwezen, de spaartegoeden, de persioenfondsen en een groot deel van het Braziliaanse bedrijfsleven is in handen van de overheid. Bovendien is wat handig lijkt bedacht juist vaak fataal. De beslissing om goedkoop buitenlands rundvlees in te voeren leidde tot de onverkoopbaarheid van binnenlands rundvlees, tot het dalen van de prijs daarvan, en dus tot grotere armoede bij de al zo arme plattelandsbevolking. En als buitenlandse koffie goedkoper is, waarom zou de grootste koffieproducent ter wereld dan geen koffie invoeren? Met de import van goedkoop Amerikaans meel is het hetzelfde liedje - het zal lang duren voordat de prijs van binnenlandse graanprodukten weer enigszins

realistisch is. Ook al worden politieke beslissingen met het grootste gemak van de wereld herroepen, hun consequenties zijn minder makkelijk terug te draaien.

Alles wat hier vandaag geldt kan morgen weer heel anders zijn en dit is heus niet alleen het geval bij de loonindex die plotseling werd afgeschaft. Bij het telefoonkantoor werd me vorige week met grote stelligheid bezworen, dat het dag en nacht en dertig dagen van de maand open was, en vorig weekend gold dat inderdaad - maar afgelopen zondag, toen ik dringend interlokaal moest bellen, hing er ineens een smoezelig bordje, listig ogend alsof het er altijd al gehangen had, met openingstijden die het bellen ernstig beknotten.

Je hebt hier postkantoren en telefoonkantoren, en daar zit wel iets logisch in. Maar de brievenbussen op straat lijken tamelijk sprekend op de telefooncellen, beide staan even hoog op steeltjes, hebben qua vorm iets van de bloem van de aspidistra, zijn dezelfde kleur geel, alleen is de opening van de telefooncellen groter, en zijn er honderd keer zoveel van. Geen straat zonder minstens één praatpaal. Iedereen telefoneert hier als een bezetene en zakengesprekken worden evengoed in het weekend gevoerd, van 's morgens zes tot 's avonds twaalf, wat vreemd lijkt als je bedenkt dat je in een cel alleen in de stad zelf kunt bellen. Met speciale muntjes, drie minuten spreeks per stuk. Bovendien is er zoveel lawaai op straat dat het een wonder lijkt dat communicatie mogelijk is. Waarschijnlijk vanwege het lawaai spreken Brazilianen luid, daarmee het lawaai vergrotend.

In het hotel is het al niet veel beter. De televisie naast de telefoon staat er zo hard aan dat de programma's twee verdiepingen hoger achter mijn kamerdeur te volgen zijn en achter de telefoon staan de ramen open. Tussen raam en televisie verdringen zich constant een aantal luid redenerende lieden, die ook gezellig tegen je aanleunen als je belt, want de kritische afstand is hier minimaal en als ze niet staan te schreeuwen zijn ze ongegeneerd aan het luisteren. Na enig oefenen telefoneer ik al heel ontspannen met de hoorn tegen mijn linkeroor terwijl de wijsvinger van mijn rechterhand de rechteroorschelp dichtgeduwd houdt, met mijn rug naar en tegen de omstanders, hetgeen mij de valse illusie van privacy verschaft.

Brazilianen gaan niet gauw voor iemand opzij, ook figuurlijk niet. Midden in de nacht timmeren is heel gewoon en voor muziek op feeststerkte is elk uur van de vierentwintig bij uitstek geschikt. In winkels voor je beurt gaan is hier ook geen zonde. Talloze malen is het mij overkomen dat ik bij het afrekenen zelve onderbroken werd door een andere klant, die even eerder wilde afrekenen, en dan gaat 't heus niet alleen om iets kleins: ik heb wel op mijn simpel wisselgeld staan wachten terwijl de ongeduldige ander een hele cheque uitschreef, en het winkelpersoneel vindt het normaal om twee, drie transacties tegelijk te verrichten. Het wachten wordt er voor iedereen alleen maar langer door.

3. Bloed

Het bloed zelf is democratisch. Ik ken families waarbinnen qua huid en haar alle gradaties van licht tot donker voorkomen, ook de fenotypes zijn verschillend. Familiegelijkenis spreekt hier allerminst vanzelf.

Het Portugees heeft twee woorden voor zwart, ‘preto’ en ‘negro’, beide worden zowel voor personen als zaken gebruikt, zonder verschil in gevoelswaarde. Kleur heeft hier een andere betekenis. Een zwarte baby heeft blond haar. De capoeira, een van oorsprong Afrikaanse vechttechniek, uitgegroeid tot een schitterende mengvorm van zang, muziek en precies gesynchroniseerde want levensgevaarlijke

beenbewegingen gecombineerd met breakdance, wordt 's zondagsmorgens op de Praça de Liberdade gedanst en gezongen door jongens en mannen van lichtbruin tot zwart. Toch is de capoeira nog steeds symbool van zwarte identiteit. Iedereen staat dicht op elkaar gepakt in de brandende zon te kijken, donkere armen raken lichtere armen aan en de in Europa zo veelvuldige spanning, het gevoel tot verschillende groepen te behoren, ontbreekt.

Dit wil helaas niet zeggen dat er geen verschil is, alleen dat het anders wordt beleefd - althans in de burgerlijke staat Minas Gerais: in Pernambuco, in het arme noordoosten, of in het meest Afrikaanse Bahia, Salvador, is het natuurlijk weer heel anders.

In Sabará, vroeger goudstadje, bezoek ik de kerk Santa Senhora do Rosario dos Pretos, die voornamelijk voor en door slaven werd gebouwd en die dan ook onaf is, omdat de slavernij in Brazilië in 1888 officieel werd afgeschaft. Een zwarte man van in de tachtig verzorgt de rondleiding. Hij legt Jezus uit alsof hij hem persoonlijk gekend heeft en dreunt lange lijsten bijzonderheden op van alle heiligen waarvan er beeltenissen staan, stuk voor stuk weldoeners van armen en vervolgden. Als we bij het doopvont staan, waar de slaven vers uit Afrika werden gedoopt, realiseer ik me dat hij hoogstwaarschijnlijk zelf de zoon van slaven is. Hij spreekt met veel gevoel, maar zonder enige rancune. Brazilianen beroepen zich er op geen racisme te kennen. Voor een deel liggen de wortels hiervan in de Braziliaanse geschiedenis. De afschaffing van de slavernij viel min of meer samen met de troonsafstand van keizer Dom Pedro II en het begin van de republiek, zodat begrippen als zelfstandigheid, democratie en anti-racisme nauw met elkaar verbonden zijn. Het is een mooie geschiedenis: de bevrijding van slaven was in beginsel het werk van studenten en dichters. Jorge Amado schreef een toneelstuk, *Amor de Soldade*, over de student-dichter Castro Alvez, die rond 1870 de beweging in Recife, Pernambuco leidde, daarmee de Braziliaanse traditie van literatuur als medium van revolutie en engagement, op de wijze van het plaatje van Blookers verpleegster, voortzettend. De werken van Castro Alvez zijn gewoon in elke bibliotheek in verschillende edities te vinden. De afdeling literatuur in het bibliotheekje van Sabará bestaat voor dertig procent uit poëzie. Maar zo mooi als het lijkt is het natuurlijk niet.

Want in de talloze speelgoedwinkels zie ik op honderden

en honderden poppen maar drie poppen van kleur. In de kliniek waar kinderen met problemen door een team van pedagogen, sociaal werksters, psychologen en psychiaters behandeld worden, is het speelgoed een realistischer afspiegeling van de Braziliaanse werkelijkheid. Maar wat gebeurt? Zelfs de zwarte kinderen gebruiken de gekleurde poppen, als ze spelen, voor de rol van ‘empregada’ (dienstmeisje), en het zwarte babypopje is het kindje van de empregada. En onder de intellectuelen die ik ontmoet komt de allerdonkerste huidskleur niet voor.

illustratie: Peter Yvon de Vries

Waar de uiterste kleurverschillen met de grootste sociale verschillen samenvallen, kunnen we niet van toeval spreken. En de sociale verschillen zijn schokkend, ook waar het goedwillende mensen betreft. Ik ken een empregada die al achttien jaar bij dezelfde familie is, en haar mevrouw vertelt me met medelijden dat ze analfabete is - maar met geen woord wordt gerept over eventuele pogingen daar in achttien jaar iets aan te doen.

Aan het bloed zelf kun je niets zien, dat is gewoon rood, gelukkigerwijze voor degenen die ervan leven. En dat zijn alle partijen. Een arts in het (nu al bijna twee maanden stakende) ziekenhuis vertelt me, tijdens een seminarium over AIDS, dat van de miljarden bloedtransfusies per jaar er maar een gedeelte officieel wordt gecontroleerd. Talloze mensen leven ervan: na een transfusie krijg je een broodje. (Een broodje kostte toen ik hier kwam één cuzado, zeven cent; nu, vier weken later, Cr. 1.90, dus negentig procent meer, maar ondertussen is de cruzado naast de dollar wel vijfentwintig procent minder waard geworden.) Maar plasma brengt ook geld op, Braziliaans plasma is een gewild exportartikel. Afhankelijk van hoe je het bekijkt noemt men dit vampirisme, of filantropie.

De dokter heeft nog veel engere verhalen. Arme mensen die met een kleine klacht ziekenhuizen binnenkomen worden van hun organen ontdaan, merendeels nieren, die nu immers binnen zes uur naar Europa kunnen worden gebracht. Ik voel de neiging te zeggen ‘ja, die griezelfilm heb ik ook gezien, *Coma* heet die, en Geneviève Bujold speelt er de hoofdrol in’ - maar om me heen kijkend zie ik dat iedereen serieus zit te luisteren, zonder ongeloof. ‘Denk je dat die en die (de chef de clinique alhier) daaraan meedoet?’ vraagt een assistent, maar de dokter denkt van niet. Is dit waar?

En waarom zou het niet waar zijn? Eigenlijk is het niet erger dan wat ik hier dagelijks in de krant lees. Het schandaal met de melk die, miljoenenproject van de regering, gratis aan de armen werd uitgedeeld: niet alleen was er teveel water bij gedaan, maar ook was hij bedorven. (Niet dat wij nou zoveel beter zijn: met hetzelfde doel werd Spaans vlees voor een altruïstisch spotprijsje aan Brazilië verkocht: maar het was wel vlees dat al zes jaar lang bevroren was geweest.) De dingen gebeuren hier openlijker, flagranter. Dit is het land waar alles kan. In het noordoosten en in het Amazone-gebied worden er nog steeds moorden gepleegd, door huurmoordenaars in opdracht van rijke grootgrondbezitters die zich op deze wijze tegen de landhervormingsplannen van de regering verzetten. In de HP van 10-8-'85 schrijft Walter Tauber dat minder dan één procent van de bevolking bijna de helft van het land bezit: ‘De asociaalste agrarische structuur ter wereld’, en dat er per jaar meer dan tweehonderd mensen bij landconflicten worden vermoord - ‘en dat betreft dan alleen nog maar de gevallen die op de een of andere manier bekend worden.’ Het is nu twee jaar later en de nieuwe republiek heeft na de dictatuur nu twee en een half jaar ervaring, en ik lees hier in de krant (Diário de Minas, 12-6-'87) hoe landeigenaar Helbert Hengler in Granjas Reunidas, Bocaciúva, probeerde vierhonderd mensen van het land rond zijn recent gekochte fabriek af te krijgen, land waarvan het nog maar de vraag is of het hem toebehoort, door water en electriciteit af te sluiten en de school en de medische hulppost te verwoesten. Gedeputeerde Maria Elvira Ferreira, die de zaak onderzocht, moet concluderen dat Hengler zich, eenmaal opgeroepen om zich te verantwoorden, ‘zeer welwillend toonde’ door zich bereid te verklaren de bewoners twintig eenheden land te schenken, mits hij het overige land mag houden. ‘Parlementariërs zeggen dat er geen witte slavernij bestaat’, luidt de kop boven het artikel, dat in mijn ogen het tegendeel lijkt aan te tonen - en wie zegt trouwens dat deze ‘slaven’ wit zijn?

De dictatuur is nog maar zo recent voorbij. Spreken over de periode voor 1985 is taboe. 1968, in Europa een jaartal symbolisch voor vrijheid van denken op allerlei gebied, is hier het jaar waarin de angst begon. Een advocate en vriendin, die de beginselen van het recht doceert aan de universiteit van Belo Horizonte, weet zeker dat haar generatie, onder de dictatuur volwassen geworden, altijd bang zal zijn. Hetgeen het taboe verklaart waar het 't spreken

betreft, want het boek *Brasil, nunca mais*, dat een getrouwe documentatie van twintig jaar martelen bevat, beleefde twintig drukken en is voortdurend uitverkocht. Het boek bevat niet alleen een overzicht van de geschiedenis van de periode 1968-1985 en analyses van het repressieve systeem, van de Braziliaanse maatschappij, van dissidente groepen, maar ook een analyse van de psychologische effecten van het gemarteld worden en beschrijvingen van de meer dan honderd verschillende technieken in de kunst van het martelen - de Braziliaanse methoden waren zo goed dat deze kennis naar het buitenland kon worden geëxporteerd. Lange lijsten juridische verklaringen met naam en toenaam, lijsten van doden, lijsten van mensen die verdwenen zijn staan er ook in. Van de namen is het merendeel leraar, of student.

De militairen die hier overal gewapend aan de ingang staan van elk gebouw waar geld omgaat - vliegveld, bank, busstation, postkantoor, telefoonkantoor - hebben waarschijnlijk nog les in martelen gehad, want dat hoorde gewoon bij de opleiding. Gevangenen werden als oefenmateriaal gebruikt en martel-leraar Dan Mitrione die in Belo Horizonte aan de plaatselijke politie lesgaf, gebruikte bedelaars van de straten hier. Mijn vriendin de advocate slaagde erin, een groep studenten, waaronder veel politieagenten, tijdens één van haar colleges over martelen aan het praten te krijgen. Veel angst, schaamte, verwarde gewetensfuncties. De rol van dader is complexer dan die van slachtoffer. Een politieke vluchteling in Nederland die in het leger had gezeten, vertelde me dat wie niet meedeed voor de krijgsraad kwam. Maar zelfs nu nog, en mogelijk juist vanwege de noodzaak om met het eigen verleden te moeten leven, wordt slaan om iemand te laten bekennen door deze studenten nog steeds gewoon gevonden en de overtuiging dat geweld iemand doet bekennen zit diep. Toch is erover praten alleen al een begin van bewustzijnsverandering, misschien.

4. Taal

Lucia is psychologe, zesentwintig, en ze woont thuis, want kinderen blijven thuiswonen tot ze trouwen hier. Maar als ze een vriendje heeft, kan hij niet bij haar slapen, want al denkt haar moeder misschien niet meer echt dat ze nog maagd is, ze hoopt het wel, want over deze dingen wordt tussen moeders en dochters niet gesproken. Verliefde, ongetrouwde vrouwen in Brazilië zijn, ongeacht hun leeftijd, afhankelijk van uithuizige vrienden, en van motels. Ongetwijfeld is dit, naast het klimaat en de blote mode, één van de redenen dat er hier op straat zo lustig gevreeën wordt.

Om uit huis te geraken moeten jonge mensen ofwel in een andere plaats gaan werken, of trouwen. Samenwonen komt nauwelijks voor. Voor ‘stel’ en ‘echtpaar’ kent men maar één woord, ‘casal’. Er wordt dan ook veel getrouwd om maar uit huis weg te zijn, om privacy te hebben, want de families zijn overal groot, het familieleven is druk en eist veel participatie. Een gezin met vijf, zes kinderen is meer regel dan uitzondering en een generatie terug was twaalf ook heel gewoon, dus voor je het weet zijn dat dus zo'n vijftig à honderd intimi, en allemaal even vaak jarig. Ondoordacht trouwen is natuurlijk niet de zekerste weg naar het geluk en zo komt het dat ook bij de minder arme bevolkingslagen ongewenste kinderen geboren worden en echtscheiding toeneemt, hoewel ook de meest ruimdenkende lieden hier het nog moeilijk vinden over huwelijk en echtscheiding in andere termen dan respectievelijk deugd en anathema te denken en te spreken. Familie wordt belangrijker geacht dan atmosfeer. En zeker als er kinderen zijn - en ik heb in zes

weken nog maar één kinderloos, getrouwd persoon ontmoet, want adoptie is bijna een industrie, bovendien hoef je niet eens te adopteren om een kind in huis te nemen, en vrijwillige kinderloosheid is al helemaal een afwijking. Het familieleven maakt gelukkig; alleen leven is gelijk aan eenzaamheid is gelijk aan ongelukkig.

Het lijkt qua mentaliteit een beetje op bij ons twintig jaar geleden, maar het is toch anders. Het is anders omdat met name de Amerikaanse feministische literatuur hier wel is doorgedrongen - Erica Jong en Marilyn French liggen zelfs zusterlijk naast Harold Robbins en Irving Wallace bij de vijftig cruzados 'pulp' in de krantenstalletjes - en ook de Braziliaanse feministen zitten niet stil. Het is bovendien anders omdat de vrouwen zelf anders zijn. Enerzijds vroeger rijp. Meisjes van twaalf maken zich op, beginnen uitdagende kleren te dragen met strategisch blote gedeelten, naar keuze middenrif, schouders of decolleté; vrouwelijkheid is hier meer uitgesproken en altijd een deugd, al ben je nog zo bevrijd. Maar anderzijds, waarschijnlijk door de strakke hand van het familieleven en door het verzorgd worden, ongeacht de leeftijd, door een moeder die al of niet met empregada, volledig dienstbaar de bevoeding en bewassing garandeert, zijn ongetrouwde vrouwen, ongeacht hun opleidingsniveau, hier minder zelfstandig en een stuk naïever dan bij ons.

God heeft een belangrijke vinger in deze pap, uiteraard, gelijk hij hier vrijwel Alomtegenwoordig is. In de taal: alles wat goed gaat, honderd keer per dag, is 'graças a Deus'; en een verzoek, hoe banaal ook, wordt gedaan 'por amor de Deus'. Maar Zijn naam mag gemakkelijk worden gebruikt, ijdel klinkt hij nimmer. Het dichtst bij een vloek komt het dramatisch uitgeroepen 'Nóssa!', kort voor 'nossa Senhora', Onzelievevrouwe.

En waar de hoop op een beter leven na de dood het enige is dat zoveel mensen hier aan hoop bezitten, is God een noodzaak. De kerken zijn levende kerken. Protestantse diensten buiten op de Praça Sete Setembro, van oudsher de geijkte plaats voor politiek protest, gaan gepaard mat zang en dans en rituele handgebaren. Umbanda verspreidt zich vanwege de praktische aansluiting bij de realiteit van alledag, meer en meer, ook bij niet-zwarten en ook bij mensen die tegelijkertijd katholiek blijven. In het water van het meer van Pampulha staat een zeemeerminachtig teken van dankbaarheid van het stadsbestuur aan een umbanda-priester. Een vriendin heeft drie zoons, de oudste katholiek, de middelste umbanda, de jongste agnost. In sprookjes is het de jongste die het geluk vindt,

maar Brazilië is geen sprookje en de kerk hier is veelal een strijdbare kerk. Priesters werken in de favela's, priesters zetten projecten op voor de straatjeugd en in de liturgie van de mis staan gedeelten uit de grondwet afgedrukt, over het recht op gelijkwaardigheid, op zelfbeschikking, op het bewaren van de eigen culturele identiteit van iedereen.

Maar het prachtige in de vorm van een golf gebouwde kerkje van Niemeyer, architect van futuristisch Brasilia, waar ik de mis bijwoon, ziet er verwaarloosd uit, omdat het gedurende de twintigjarige dictatuur niet gebruikt mocht worden: Portinari's muurschildering van Sint Franciscus van Assisi, die de gehele achterwand in beslag neemt, werd te politiek geacht.

Hierbij steekt de kritiekloze verering van de paus vreemd af. Belo Horizonte heeft het plein Israël Pinheiro herdoopt in Praça do Papa, ter ere van zijn bezoek, en het van een groot kruis voorzien dat 's avonds verlicht wordt. Veel intellectuelen spreken met eerbied over zijne heiligheid, zoals ik in mijn eerste week tot mijn schade merkte - toen ik gemakkelijkerwijze aannam dat mensen die zich inzetten voor het welzijn van minderbedeelden wel uiterst sceptisch tegenover het pauselijk beleid zouden staan - en werd geconfronteerd met beleefde afkeuring.

Maar in een land waar voor de twee begrippen ‘hopen’ en ‘wachten’ maar één woord bestaat, ‘esperar’, is scepticisme een luxe en niet al te veel verder kijken dan de oppervlakte een overlevingsstrategie. Ook deze dingen weerspiegelen zich in de taal. ‘Behoefte’ en ‘noodzaak’ zijn identiek, beide ‘necessidade’: pas waar genoeg is kun je het je veroorloven dingen te willen die je niet nodig hebt. ‘Goedkoop’, in onze luxe-maatschappij, heeft figuurlijk gebruikt een negatieve waarde - hier betekent ‘barato’ behalve ‘niet duur’ juist ‘prettig, leuk’. En wel bijzonder komisch is de populaire betekenis van het woord ‘wettig’, waar de wet hier een dagelijkse, bureaucratische lastpak is, maar in feite aan alle kanten net zo vrolijk wordt ontdoken, bedoel je met ‘legal’: ‘okee’.

Taalverschil kan tot ironische situaties leiden, van grappig tot tragisch. In het park luisterde ik een verhitte discussie af tussen twee mannen omtrent het vraagstuk, of ‘devagar’ (langzaam) en ‘divagar’ (uitweiden, verder gaan) nou hetzelfde woord was ja dan nee. De man die gelijk had bezat wel taalgevoel, maar niet voldoende grammaticale kennis om zijn gelijk te halen en dat het verschil in spelling niet als argument gebruikt werd is in een land waar ik tot nu toe slechts éénmaal iemand een boek zag lezen, niet bevreemdend, wel triest. Iets schokkender was het al om te constateren, dat de man in mijn hotel die mij als half achterlijk beschouwt omdat mijn Portugees hier en daar wat hakkelt, bij het lezen van de krant zijn lippen beweegt - en dat ik een Portugese tekst minstens tweemaal sneller las dan hij.

Een vriendin, die haar nieuwe empregada instructies gaf omtrent het aannemen van de telefoon, vroeg of ze kon schrijven - en schokkend was niet eens zozeer dat de vraag gesteld werd, maar dat de vraag zo gewoon, tussen neus en lippen door gesteld kon worden, omdat er geen enkele schaamte aan kleeft als je niet kunt lezen en schrijven. De favela-vrouwen die deelnemen aan een alfabetiserings-project laten me gierend van de lach hun letters zien, terwijl ik denk aan de thriller van Ruth Rendell waarin een analfabetisch dienstmeisje moordt om te voorkomen dat haar ‘schande’ aan het licht komt: slechts de uitzondering kan zich schamen, de regel hoeft zich niet te schamen. Twintig procent van de bevolking van Belo Horizonte woont in favelas.

Niet alleen schaamte ontbreekt daar, ook rancune. Dat je als buitenstaander maar liever niet alleen in een favela moet komen is alleen vanwege de criminele elementen die er wonen, want vijandigheid jegens de rijke, de vreemde, is er niet. Sociale verschillen worden minder als onrecht beleefd, dan als onvermijdelijk geaccepteerd,

in vriendelijkheid, hartelijheid zonder reserve. Het voelt volkomen anders dan Harlem in New York, dan Brixton in Londen. Deze Braziliaanse eigenschap mag een bezoek aan een favela in zeker opzicht vergemakkelijken (in ander opzicht wordt de bezoeker natuurlijk met vurige kolen beladen), een bijdrage aan verandering is zij niet: Brazilianen accepteren makkelijker dan dat zij vechten.

Ook de kinderen. Dezelfde favela, nota bene een ‘bevoorrechte’, met licht en water, bezat luxe, een echte crèche. Tachtig kinderen tussen zes maanden en zes jaar in twee kamers, onder toezicht van vrouwen uit de favela zelf en één sociaal werker, die me vol trots een diepe kast vol eten toont. Maar speelgoed zie ik er niet en de vrouwen die op de kinderen passen weten kennelijk niet hoe je met kinderen moet spelen. Veertig kleintjes zitten apathisch op de grond te zitten in een kamer waar een geur van ongewassen lijfjes en kleren hangt, die even ver van de simpele vuile luier afstaat als het vuil in de voeten van de oude man die al twintig jaar lang drie deuren van mijn hotel op straat woont van mijn eigen vuile voeten 's avonds. Oud vuil, arm vuil, hopeloos vuil.

En twee straten verder is er bestrating in plaats van modder, staan er villa's - want de allerarmsten wonen vlak naast de allerrijksten in de buitenwijken.

‘Hoe ben je van plan dat te doen?’ vroeg een welbespraakt jongetje in de kliniek voor ontwikkelingspsychologie me mijn eerste week, terwijl hij me voorwerp na voorwerp aanwees om mijn Portugees te testen - bank, ritssluiting, deurpost - ‘hoe denk jij met de mensen hier te kunnen spreken als je zo raar praat? En met de kinderen?’ Toen hij het vroeg moest ik vreselijk lachen, temeer daar ik hem zojuist had uitgelegd dat de mensen in Europa anders spraken dan in Brazilië, en ik dus ook - bij welke uitleg ik voor het gemak maar even had aangenomen dat, zoals in het Frans en Engels en Italiaans, het woord voor ‘taal’ en ‘tong’ ook in het Portugees hetzelfde was, ‘lingua’, en dus verbaasd reageerde toen het jongetje mijn tong wou zien en constateerde dat die inderdaad verschillend was, en wel blauw (gelijk bij de heksen van Roald Dahl).

Maar vier weken later, bij de kinderen in de favela, zijn woorden niet nodig. Ik zit in die crèche zeker een uur op de grond met tien kleintjes dicht tegen me aangedrukt; en slechts een paar van hen praten en met hen kon ik spelen,

maar voor de meesten van hen is aangeraakt worden, vastgehouden worden, gestreeld worden, al een zo grote luxe - spelen en spreken komt pas lang daarna. Degenen die het dichtst tegen me aanzaten, die meebewogen als ik me verplaatste, als toevallig, bijna zonder naar me te kijken, waren de kinderen die te apatisch waren om te spreken.

Vsevolod Garsjin
De oppasser en de officier

Vsevolod Garsjin

'Uitkleden!' zei de dokter tegen Nikita, die roerloos naar een onbekend punt in de verte stond te kijken.

Nikita huiverde en begon gehaast zijn knopen los te maken.

'Sneller, broer!' riep de dokter ongeduldig, 'zie je niet met z'n hoevelen jullie hier zijn.'

Hij wees naar de meute die het kantoor vulde. 'Omdraaien..., heb je je verstand verloren...,' schoot de sergeant bij de meetlat hem te hulp.

Nikita gooide vlug zijn hemd en broek van zich af en was geheel naakt. Er is niets mooiers dan het menselijk lichaam - hoe vaak is dat niet gezegd; maar als degeen die deze uitspraak de eerste maal deed, in de jaren zeventig van de vorige eeuw had geleefd en Nikita in zijn blootje had gezien, had hij zijn woorden waarschijnlijk teruggenomen.

Voor de indelingsraad stond een kleine man met een reusachtige buik - geërfd van tientallen generaties voorvaderen die de smaak van puur brood niet hadden gekend - met lange, slappe armen voorzien van gigantische zwarte, ruwe handen. Zijn lange, lompe lichaam werd gedragen door uiterst korte, kromme benen en het geheel werd bekroond met een hoofd... Wat een kop! De ontwikkeling van de gelaatsbeenderen was geheel ten koste van de schedel gegaan; het voorhoofd was smal en laag, de ogen, zonder wenkbrauwen of wimpers, waren nauwelijks waarneembaar; op het reusachtige, platte gezicht zat verlaten een minuscule, ronde neus, die het, hoewel hij omhoog wees, niet zozeer een hooghartig als wel een zo mogelijk nog meelijwekkender aanzien gaf; de mond was in tegenstelling tot de neus enorm en leek een vormloze spleet, waaromheen niettegenstaande Nikita's twintig jaren, geen enkel haartje groeide. Nikita stond met gebogen hoofd en samengetrokken schouders, zijn armen hingen als zwepen omlaag en zijn tenen

wezen wat naar binnen. ‘Een aap,’ sprak de voorzitter van de indelingsraad, een gezette, levendige kolonel, terwijl hij zich tot een jong, en schriel, maar fraai bebaard lid van het districtsbestuur boog, ‘een uitgesproken aap.’

‘Een prima argument voor de theorie van Darwin,’ perste het lid door zijn tanden, waarop de kolonel goedkeurend bromde en zich tot de dokter wendde.

‘Wat, natuurlijk is hij geschikt. Een gezonde knaap,’ sprak deze.

‘Alleen komt-ie niet in de garde, ha-ha-ha,’ schuddebuikte de kolonel goedmoedig en luidruchtig; vervolgens zei hij op rustige toon tegen Nikita: ‘Over een week melden. De volgende! Parfen Semjonov, uitkleden!’

Nikita begon zich onbeholpen aan te kleden, zijn armen en benen gehoorzaamden hem niet en belandden niet ter bestemder plaatse. Hij mompelde wat voor zich heen, maar wat precies wist hij waarschijnlijk zelf niet; hij begreep slechts dat men hem geschikt voor de dienst had verklaard en dat hij over twee weken voor een paar jaar het huis uit moest. Dat was het enige waaraan hij dacht, slechts die ene gedachte brak door de nevel, door de verstijving waarin hij zich bevond. Uiteindelijk werd hij zijn mouwen de baas, kreeg hij zijn riem om en liep hij de kamer waar de keuring had plaatsgevonden uit. Een oude man van een jaar of vijfenzestig, klein en krom, kwam hem in de hal tegemoet.

‘Ben je er bij?’ Nikita gaf geen antwoord, de oude begreep dat ze hem hadden ingelijfd en stelde verder geen vragen. Ze liepen het bestuursgebouw uit de straat op. Het was een heldere winterdag. Mannen en vrouwen, die met hun jongens mee waren gekomen, stonden in een grote groep te wachten. Velen stampvoetten of sloegen met hun armen, de sneeuw kraakte onder hun bastschoenen en laarzen. De damp stond om hun ingepakte hoofden en boven de

kleine, ruige paardjes. Rook steeg uit de schoorstenen van de stad in rechte kolommen op.

‘Hebben ze de jouwe genomen, Ivan?’ vroeg een forse kerel in een nieuwe vachtjas, een muts van schapebont en degelijke laarzen aan de oude man.

‘Dat hebben ze, Ilja Savelitsj, dat hebben ze. De Heer heeft ons te kort willen doen.’

‘Wat ga je nu doen?’

‘Wat kan ik doen... 't Is Gods wil, we hadden een goeie kerel in de familie, maar die is er niet meer...’

Ivan hief zijn armen ten hemel.

‘Je had hem eerder moeten adopteren,’ zei Ilja Savelitsj indringend, ‘dan had je die jongen kunnen houden.’

‘Wie kon dat nou weten, wij toch zeker niet! Hij is toch als een zoon voor me, de enige bij ons die kan werken... Ik dacht dat die heren daar wel rekening mee zouden houden. “Komt niks van in,” zegt-ie, “dat kan niet vanwege de wet.” Hoe bedoelt u edele, zeg ik, de wet, terwijl zijn vrouw op alle dag loopt. Ik zeg, alleen red ik dat toch niet, zeg ik, u edele... “Niets aan te doen, ouwe,” zegt-ie, “daar hebben wij niets mee te maken en volgens de wet moet hij in dienst omdat hij wees is en alleenstaand. Wie z'n schuld is het dat hij een vrouw heeft en een zoon, jullie zouden vijftienjarigen nog voor het altaar zetten.” Ik wou nog wat tegen hem zeggen maar hij luisterde al niet meer. Hij was kwaad. “Wegwezen,” zegt-ie, “ik heb al genoeg te doen.” Wat doen je dan... 't Is Gods wil!’

‘Je hebt toch maar een goeie jongen.’

‘Gehoorzaam en werken dat-ie kan, mijn God. Ik heb nooit een woord van verzet van hem gehoord. Laat me het zo zeggen, Ilja Savelitsj, hij is me dierbaarder dan m'n eigen zoon. Dat was me ook een verdriet... De Heer heeft gegeven, de Heer heeft genomen... Tot ziens, Ilja Savelitsj, is uw zoon al gauw aan de beurt?’

‘Dat bepalen zij daar! ... Maar ze kunnen hem niet goedkeuren, hij is mank.’

‘Geluk moet je maar hebben, Ilja Savelitsj.’

‘Wat kraam je daar voor onzin uit? God verhoede! Is het een geluk als je zoon mank geboren wordt?’

‘Maar Ilja Savelitsj, het heeft toch ook een goede kant, die jongen kan tenminste thuisblijven. Tot ziens, het beste.’ ‘Tot ziens, kerel... Je vergeet toch niet dat je me nog een sommetje verschuldigd bent?’

‘'t Is helemaal onmogelijk, Ilja Savelitsj, ik bedoel, ik kan het nu echt niet missen. Als u nog eventjes geduld wilt hebben. Met al dat verdriet!’

‘In orde, goed hoor, we hebben het er nog wel over. Tot ziens, Ivan Petrovitsj.’

‘Tot ziens, Ilja Savelitsj, het beste.’

Nikita had intussen het paard van de stootsteen losgemaakt. Ze klommen in de slee en vertrokken. Het was een werst of vijftien tot hun dorp. Het paardje draafde zo lustig dat het met zijn hoeven kluiten sneeuw opsloeg, die Nikita helemaal onderstoven. Maar Nikita wikkelde zich in zijn jas, ging tegen zijn vader aanliggen en zweeg. De oude man begon een paar keer met hem te praten, maar hij kreeg geen antwoord. Nikita leek wel bevroren, hij keek onbeweeglijk naar de sneeuw alsof hij het punt zocht dat hij in de kamer van de indelingsraad was vergeten.

Ze kwamen aan in het dorp, gingen hun huis binnen en deden hun relaas. Het gezin, dat behalve de mannen drie vrouwen en de drie kinderen van de het vorig jaar oveleden zoon Ivan Petrovitsj telde, begon te jammeren. Paraskovja, de vrouw van Nikita, raakte buiten zinnen. De vrouwen jammerden de hele week.

God alleen weet hoe die week voor Nikita voorbijging. Hij zei geen woord en had de hele tijd dezelfde uitdrukking van onderdanige wanhoop op zijn gezicht.

Tenslotte was alles voorbij - Ivan bracht de nieuwe dienstplichtige naar de stad en zette hem af bij het verzamelpunt. Twee dagen later stapte Nikita met zijn lichting langs de sneeuwhopen van de grote weg naar de gouvernements-stad, waar het regiment lag, waarbij hij was ingedeeld. Hij had een nieuwe, korte pelsjas aan, een wijde broek van dik, zwart laken, nieuwe viltlaarzen, een muts en wanten. In zijn knapzak lag behalve twee stel ondergoed een paar pasteien een zorgvuldig in een doek gevouwen briefje van een roebel. Ivan Petrovitsj had dit alles voor zijn pleegzoon gekocht. Hij had Ilja Savelitsj zover gekregen hem nog wat te lenen om Nikita voor de dienst in de kleren te kunnen steken.

Nikita bleek een allerbelabberd soldaat. De instructeur bij wie ze hem voor het eerste onderwijs hadden ingedeeld, was de wanhoop nabij. Ondanks de zeer gevarieerde explicaties die hij Nikita gaf - meppen en oorvijgen speelden hierbij een zekere rol - was zijn pupil op generlei wijze in staat zelfs de simpele kunst van het verdubbelen van het gelid geheel meester te worden. De in soldatenkleren gestoken gestalte van Nikita bood een armzalige aanblik; in het gelid stak zijn buik uit of, als hij hem inhield, zijn borst, waarbij zijn hele lichaam zich dubbelboog en hij het risico liep met zijn gezicht tegen de grond te slaan. Hoe hard de leiding ook zwoegde, ze kon van Nikita zelfs geen matige frontsoldaat maken. Tijdens de exercities van de compagnie gaf de commandant na Nikita de huid volgescholden te hebben de verantwoordelijke sergeant een uitbrander, waarop deze natuurlijk Nikita weer strafte. De straf bestond uit een buitengewoon corvee. Spoedig kreeg de sergeant echter in de gaten dat dit voor Nikita helemaal geen straf was maar een genoegen. Hij kon zijn handen goed uit de mouwen steken en het corvee, dat bestond uit het halen van brandhout en water, het stoken van de kachels en vooral uit het schoonhouden van de kazerne door eindeloos met een natte zwabber over de vloer te schuifelen, beviel hem best. Tijdens die werkzaamheden kon hij in ieder geval de tel niet kwijtraken en hoefde hij er niet aan te denken op het commando ‘Rechts!’ de juiste richting te kiezen. Bovendien voelde hij zich geheel bevrijd van de vreselijke vragen over de complexe wetenschap die de soldaten ‘letteren’ noemden: ‘Wat is een soldaat? Wat is een vaandel?’

Nikita weet heel goed wat een soldaat is en wat een vaandel; hij is bereid vol ijver alle plichten van een soldaat te vervullen en hij zou om het vaandel te verdedigen zijn leven geven; maar het gaat zijn krachten te boven in boeken-

taal, zoals de ‘letteren’ dat eisen, uit te leggen wat een vaandel is.

‘Het vaandel is wat baant... ban...,’ stamelt hij, terwijl hij zijn best doet zijn onhandige lichaam zoveel mogelijk in de houding te rekken, de kin omhoog, knipperend met zijn wimperloze oogleden.

‘Idioot!’ schreeuwt de uitgemergelde sergeant die letteren onderwijst, ‘wat doen jullie me aan, stelletje tuig? ... Hoelang moet ik me nog afbeulen met jullie, lomperiken, boerenpummels? Bah! Hoe vaak moet ik het nog voor je herhalen? Zeg me na: het vaandel is het heilige banier...’

Zelfs die zes woorden kan Nikita niet herhalen. Het dreigende uiterlijk van de sergeant en zijn geschreeuw hebben een verbijsterende uitwerking op hem; in zijn oren suist het; in zijn ogen springen vaandels en vonken; hij hoort de ingewikkelde definitie van het vaandel niet; zijn lippen bewegen niet. Hij staat, hij zwijgt.

‘Spreek verdomme! Het vaandel is het heilige banier...’

‘Het vaandel...’

‘Nou...’

‘Banier,’ vervolgt Nikita. Zijn stem trilt, er staan tranen in zijn ogen.

‘Is het heilige banier...,’ schreeuwt de razende sergeant.

‘Heilige, die...’

De sergeant drentelt op en neer, spuwt en vloekt. Nikita staat stram op dezelfde plaats in dezelfde houding en volgt met zijn ogen de woedende onderofficier. Hij is door het getier en gescheld niet aangedaan, maar betreurt slechts met heel zijn ziel zijn onvermogen de leiding te dienen. ‘Drie extra corvees,’ zegt de gekwelde, uitgeschreeuwde sergeant met gebroken stem en Nikita dankt God, die hem, zij het tijdelijk, verlost van de gehate ‘letteren’ en de lessen.

Toen de leiding bemerkte dat de door haar opgelegde straffen Nikita geen ellende maar vreugde bezorgden, kreeg hij arrest. Toen alle middelen ter correctie van de ongelukkige tenslotte vergeefs bleken, beschouwden ze hem verder als een hopeloos geval.

‘Met Ivanov valt niets te beginnen, meneer,’ zegt de sergeant-majoor bijna elke dag tijdens het ochtendrapport tegen de compagniescommandant.

‘Met Ivanov? ... Ja, ja... Wat doet hij dan?’ antwoordt de kapitein, die in zijn ochtendjas een papirosje rookt en thee slurpt uit een glas in een houder van alpaca.

‘Hij doet niet, meneer, 't is een brave kerel, hij begrijpt alleen niets.’

‘Probeer het nog eens,’ zegt de kapitein, terwijl hij in gedachten een kringetje rook uit zijn mond laat komen.

‘We hebben het geprobeerd, meneer, maar het leidt tot niets.’

‘Nou, wat moet ik dan met hem doen? Je bent toch met me eens, Zjitkov, dat ik Onze Lieve Heer niet ben, niet waar? Wat kan ik dan met hem doen, idioot! ... Je kunt gaan.’

‘Tot genoegen, meneer.’

Tenslotte kreeg de kapitein er genoeg van elke dag de klaagzang van de sergeant-majoor over Nikita te moeten aanhoren.

‘Hou toch op met die Ivanov van je! riep hij,’ geef hem dan geen instructie, laat hem in zijn sop gaar koken. Doe met hem wat je wilt, maar laat mij er buiten...’

De sergeant-majoor had graag een poging ondernomen Nikita in de compagnie non-combattanten te krijgen, maar daar zat het al helemaal vol. Bij de oppassers kon hij hem ook al niet kwijt omdat alle officieren al voorzien waren. Ze overlaadden hem daarom maar met ruw werk en zagen er verder van af nog een soldaat van hem te maken. Zo ging een jaar voorbij, totdat er bij de compagnie een nieuwe subalterne officier werd aangesteld, de vaandrig Stebelkov. Nikita gaven ze hem als ‘permanente ordonnans’, dat wil zeggen als oppasser.

Aleksander Michajlovitsj Stebelkov, Nikita's nieuwe meester, was een alleraardigste jongeman van gemiddelde lengte met een gladgeschoren kin en een prachtige snor met punten als lange, scherpe stokjes, die hij bij tijd en wijle niet zonder voldoening lichtjes met de linkerhand betastte. Hij kwam net van de cadettenschool, waar hij geen bijzondere belangstelling voor de wetenschap aan de dag had gelegd, maar de krijgsdienst in de finesses had leren kennen. Hij was volmaakt gelukkig met zijn nieuwe situatie. De twee jaar op de cadettenschool met kost en inwoning onder het strenge toezicht van de directie, de volledige afwezigheid van bekenden, bij wie hij op feestdagen even van het kazerneleven zou kunnen bijkomen, geen kopeke eigen geld, waarmee hij zich enige verstrooiing zou kunnen verschaffen, dat alles had hem ontzettend bedrukt. Maar nu hij als officier tot veertig roebel per maand verdiende, een halve compagnie onder zijn bevel had en de beschikking kreeg over een eigen oppasser, had hij geen wensen meer. ‘Goed, heel goed,’ dacht hij als hij insliep, en telkens als hij wakker werd, was zijn eerste gedachte, dat hij geen cadet meer was, maar een officier, dat hij niet onmiddellijk naast zijn bed hoefde staan en zich aankleden uit angst voor een uitbrander van de officier van piket, maar dat hij nog even kon blijven liggen en een papiros kon roken.

‘Nikita!’ roept hij.

Nikita verschijnt in de deuropening die de enige kamer van de woning van Stebelkov verbindt met de vestibule. Hij is gekleed in een versleten hemd van roze katoen, een zwarte laken broek en draagt hoge rubberen overschoenen, die hij God weet waar vandaan heeft, aan zijn blote voeten.

‘Is het koud vandaag?’

‘Ik zou het niet weten, meneer,’ atwoordt Nikita schuchter.

‘Ga 's kijken en vertel het me.’

Nikita begeeft zich onmiddellijk de kou in en staat binnen een minuut weer in de deuropening.

‘Erg koud, meneer.’

‘Waait het?’

‘Ik zou het niet weten, meneer.’

‘Hoezo niet, domkop. Je bent toch buiten geweest?’

‘Op de binnenplaats is er niks geen wind, meneer.’

‘Niks geen wind, niks geen wind! ... Ga de straat op!’

Nikita loopt de straat op en komt terug met het bericht dat

er een ‘stevig windje’ staat.

‘Er is geen les, meneer, heeft Sidorov gezegd,’ waagt hij er aan toe te voegen.

‘Goed, je kunt gaan,’ zegt Aleksander Michajlovitsj.

Hij rolt zich op, trekt de warme baaien deken over zich heen en valt onder het geknetter van de door Nikita flink opgepookte kachel in een sluimerslaap. Het leven op de cadettenschool komt hem voor als een nare droom. ‘Nog maar kort geleden was het immers: tromgeroffel vlak boven je oor, je springt op, rilt van de kou.’ Daarop komen andere al even onaangename herinneringen naar boven. De armoede, de beklagenswaardige omstandigheden van het onbetekenende ambtenaartje, moeder altijd somber, een lange, uitgemergelde vrouw met op het magere gezicht altijd een uitdrukking die leek te zeggen: ‘Alstublieft, niet iedereeen kan mij zomaar beledigen!’ De vele broers en zusters, de ruzies onder elkaar, het geklaag van moeder over hun lot en het gescheld tussen haar en vader wanneer hij dronken was... Het gymnasium, waar hij ondanks alle inspanningen slecht mee kon komen; zijn kameraden die hem nazaten en hem om onbekende redenen de uiterst beledigende naam ‘haring’ hadden gegeven; het examen Russisch dat hij niet gehaald had; de pijnlijke en vernederende scène thuis, in tranen, uitgesloten van het gymnasium. Vader sliep, dronken, op de divan van zeildoek, moeder was in de keuken bezig met het eten. Toen ze Sasja, in tranen, zag binnenkomen met zijn boeken, begreep ze wat er gebeurd was en begon ze het joch de huid vol te schelden. Daarna repte ze zich naar vader, maakte hem wakker en legde hem uit wat er aan de hand was; vader sloeg de jongen.

Sasja was toen vijftien jaar. Twee jaar later ging hij vrijwillig in dienst en tegen zijn twintigste was hij al een zelfstandig man, vaandrig in een regiment der infanterie...

‘Goed,’ denkt hij onwillekeurig onder zijn deken, ‘vanavond naar de club, dansen.’

En Aleksander Michajlovitsj stelt zich de zaal van de officiersclub voor, vol licht, warmte, muziek en jongedames die als boeketten langs de wanden zitten wachten tot een vlotte officier ze voor een walsje vraagt. Stebelkov klapt zijn hakken tegen elkaar (‘verdomde jammer dat ik geen sporen heb!’), buigt zich, terwijl hij gracieus zijn armen spreidt, behendig voor de lieftallige dochter van de majoor en zegt: ‘permettez’; de dochter van de majoor legt een handje bij zijn epaulet en weg zijn ze, weg...

‘Ja, dat is wat anders dan haring. En zo stom; waarom zou ik nou een haring zijn? Die knapen, die geen haring zijn, zitten nu ergens in het eerste jaar van de universiteit en hebben honger, terwijl ik... En waarom moeten ze zo nodig naar de universiteit. Een rechter van instructie of een dokter mag dan meer verdienen dan ik, maar hoelang doen ze er over... en al die tijd voor eigen rekening. Bij ons is dat anders: je hoeft alleen maar aan de cadettenschool te beginnen en verder gaat alles vanzelf; als je goed bent, kun je zelfs generaal worden. God, wat zouden ze er dan van lusten. Aleksander Michajlovitsj wist eigenlijk niet wie er dan van zou lusten, maar de herinnering aan degenen, die geen haring waren, schoot op dat moment door zijn ziel.

‘Nikita,’ roept hij, ‘hebben we thee?’

‘Niets, meneer, helemaal op.’

‘Ga even een half onsje halen.’

Vanonder zijn kussen haalt hij zijn nieuwe beurs te voorschijn en geeft Nikita geld.

Nikita gaat thee halen. Aleksander Michajlovitsj zet zijn overpeinzingen voort en tegen de tijd dat Nikita met de thee terugkwam, had meneer al weer kans gezien in te slapen.

‘Meneer, meneer,’ fluistert Nikita.

‘Wat? Hè? Heb je het bij je? Ik sta direct op. Aankleden!’ Aleksander Michajlovitsj had zich zowel thuis als op de cadettenschool altijd zelf aangekleed (zijn jaren als zuigeling natuurlijk niet meegerekend), maar nu hij een oppasser tot zijn beschikking had, was hij dat in twee weken verleerd. Nikita trekt hem zijn sokken en laarzen aan, helpt hem in zijn broek en werpt hem zijn zomerse uniformjas, die als kamerjas dienst doet, over de schouders. Aleksander Michajlovitsj gaat ongewassen thee zitten drinken.

Er wordt een gelithografeerde regimentsorder gebracht en Stebelkov, die hem van de eerste tot de laatste letter leest, stelt tot zijn tevredenheid vast dat hij nog lang niet aan de beurt is om wacht te lopen. ‘En wat is dat nu nog?’ denkt hij, terwijl hij verder leest:

‘Ter handhaving van het kennisniveau van de heren officieren verzoek ik de kapitein Jermolin en de 1e luitenant Petrov (Nr. 2) met ingang van volgende week een reeks lezingen te gaan houden over respectievelijk tactiek en fortificatie. Het tijdstip van de lezingen, die plaats dienen te vinden in de zaal van de officiersclub, zal door mij middels een bijzondere regimentsorder nader worden bekendgemaakt.’

‘God mag weten wat dat nou weer te betekenen heeft: colleges tactiek en fortificatie!’ denkt Aleksander Michajlovitsj. ‘Alsof ze me daar op de cadettenschool nog niet voldoende mee hebben verveeld! Iets nieuws hebben ze trouwens toch niet te melden. Ze zullen gewoon hun oude aantekeningen voorlezen...’

Nadat hij de order gelezen heeft en klaar is met zijn thee, beveelt Aleksander Michajlovitsj Nikita de samovar op te ruimen en gaat hij papirossen zitten stoppen. Intussen mijmert hij voort over verleden, heden en toekomst. Een toekomst, die hem zo niet de vette epauletten van een generaal dan toch die van een kolonel in het vooruitzicht stelt. En wanneer alle papirossen gestopt zijn, gaat hij op zijn bed liggen en leest de ‘Niva’ van vorig jaar, bekijkt alle plaatjes (die hij allang gezien heeft) en slaat geen regel tekst over. Tenslotte krijgt hij pijn in zijn hoofd van het lange liggen en van het lezen in de ‘Niva’.

‘Nikita!’ roept hij.

Nikita springt op van de mantel die hij op de vloer van de vestibule voor de kachel heeft uitgespreid (hij gebruikt hem als bed) en snelt naar zijn meester.

‘Kijk eens hoe laat het is. Of nee, geef me liever mijn horloge eens aan.’

Nikita pakt voorzichtig het zilveren horloge aan een platina ketting van tafel, geeft het aan zijn meester en verwij-

dert zich weer naar zijn mantel in de hal.

‘Half twee... Zou ik niet eens moeten gaan eten?’ denkt Stebelkov, terwijl hij zijn horloge met een bronzen sleuteltje opwindt, dat hij nog maar kort tevoren op de kop heeft getikt. Er zit een fotografisch prentje in, dat je, als je het tegen het licht houdt, vergroot kunt zien. Aleksander Michajlovitsj bekijkt het plaatje, terwijl hij zijn linkeroog dichtknijpt en glimlacht. ‘Wat een leuke dingetjes kunnen ze vandaag de dag toch maken! Hoe krijgen ze het voor elkaar... zo klein?’, komt er in hem op, ‘maar ik moet weg...’

‘Nikita!’ roept hij.

Nikita komt te voorschijn.

‘Wassen!’

Nikita draagt een ongeverfde kruk de kamer in met daarop een wasbekken en een lampetkan. Aleksander Michajlovitsj begint zich te wassen. Nauwelijks raakt het ijswater zijn handen of hij schreeuwt:

‘Stommeling! Hoe vaak heb ik je gezegd dat je het water 's nachts in de kamer moet zetten. Op zo'n manier vriest je kop er af... idioot...’

Nikita zwijgt schuldbewust en giet ijverig water in de handen van zijn boze meester.

‘Heb je mijn jas schoongemaakt?’

‘Zeker, meneer,’ zegt Nikita en van de stoelleuning pakt hij de splinternieuwe uniformjas met gouden epauletten, opgesierd met een cijfer en een zilveren ster, en overhandigt hem zijn meester.

Voordat hij hem aantrekt, bekijkt Aleksander Michajlovitsj het donkergroene laken aandachtig en ontdekt een pluisje.

‘Wat is dat? Noem je dat schoonmaken? Vervul je zo je plichten? Ga dat nog maar eens overdoen, idioot.’

Nikita gaat naar de vestibule en begint met de jas uit zijn borstel geluiden op te roepen, die bekend staan onder de naam geschuier. Met behulp van een opvouwbaar spiegeltje in een houten frame en ‘pommade hongroise’ zet Stebelkov zich aan de vervolmaking van zijn snor. De snor is tenslotte in orde, maar het geschuier in de vestibule gaat onverminderd door.

‘Geef op die jas, of blijf je tot Sint Juttemis zitten poetsen? Een mens komt door jou nog te laat, stommeling...’

Hij knoopt zorgvuldig zijn jas dicht, gordt zich zijn koppel om, trekt overschoenen en jas aan en loopt de straat op. De schede van zijn sabel klettert over de bevroren platen van het trottoir.

De middag gaat verder voorbij met de lunch, wat lezen in de ‘Russische Oorlogsinvalide’ en gesprekken met kameraden over dienst, promotie en wedde; 's avonds begeeft Aleksander Michajlovitsj zich naar de club en snelt in een ‘wervelende wals’ met de dochter van de majoor over de vloer. Hij gaat laat naar huis, moe, een beetje aangeschoten - in de loop van de avond heeft hij een paar glaasjes gedronken - maar tevreden... Enige afwisseling in dit leven bieden slechts de lessen, de wacht, 's zomers het kamp, soms een manoeuvre en zo nu en dan een lezing over fortificatie en tactiek, die je wel moet bezoeken. En zo gaat het jaar in, jaar uit, Stebelkov verandert geen spat; alleen de kleur van zijn gezicht verandert, een kaal plekje breekt door en in plaats van één sterretje op zijn epauletten verschijnen er twee, dan drie, vier...

En wat doet Nikita intussen? Nikita ligt meestentijds op zijn manteltje voor de kachel en springt op bij de geringste wens van zijn meester. 's Ochtends heeft hij flink wat werk: de kachel moet opgestookt, de samovar klaargezet, hij moet water brengen, de laarzen en de kleren van meneer schoonmaken, hem aankleden wanneer hij opstaat en de kamer vegen en opruimen. (Hoewel, dat laatste vergt

weinig tijd: een bed, een tafel, drie stoelen, een kastje en een koffer vormen het hele meubilair van de kamer.) Voor Nikita is er niettemin iets te doen, al is het niet veel. Na het vertrek van meneer begint de eindeloze dag van haast verplicht nietsdoen, die slechts onderbroken wordt door een gang naar de kazerne voor het middageten uit de keuken van de compagnie. Toen Nikita nog in de kazerne woonde, had hij wat leren schoenmaken: hij lapte ze op, verzoolde ze of zette er nieuwe hakken onder. Nadat hij bij Stebelkov was ingetrokken, kreeg hij er opeens zin in zijn ambacht weer op te nemen; zijn zak met gereedschap verborg hij achter de deur van de hal zodra er geklopt werd. Meneer die al een aantal dagen in de gaten had dat er in de vestibule een luchtje hing, speurde de oorzaak van de geur op, gaf Nikita een ontzettende uitbrander en zei hem dat ‘zoiets niet mocht voorkomen’. Daarna restte Nikita niets anders dan op zijn manteltje te liggen en te denken. Hij lag er dan ook hele avonden op te peinzen en viel er op in slaap tot het moment dat een klop op de deur de komst van meneer aankondigde; Nikita kleedde hem uit en spoedig was het kleine woninkje in duisternis gehuld, de officier en de oppasser sliepen.

De wind fluit en jammert, de sneeuw slaat in dikke vlokken tegen de ruit. Vaandrig Stebelkov komt het in zijn slaap voor als het gedruis van balmuziek. Hij droomt van een helder verlichte zaal, een die hij nog nooit gezien heeft, vol onbekende, fraai uitgedoste lieden. Maar hij voelt geen enkele verlegenheid, integendeel hij is de held van de avond. Er is ook een hem bekend gezelschap. Dit gedraagt zich jegens hem niet zoals tot nog toe, maar met een zekere geestdrift: de kolonel geeft hem niet twee vingers, maar schudt hem de hand met beide dikke handen; majoor Chloboesjtsjin, die zijn belangstelling voor zijn dochter altijd met ogen vol argwaan gevolgd heeft, leidt hem hoogstpersoonlijk naar haar toe en buigt onderdanig. Wat hij voor grootse daad volbracht heeft, waarom ze hem hier op handen dragen, weet hij niet, maar het is overduidelijk dat hij iets gedaan heeft. Hij kijkt naar zijn schouders en ziet de epauletten van een generaal. De muziek loeit, de paren razen en zelf spoedt hij zich ergens heen, verder en verder, hoger en hoger. De schitterende zaal is ver van hem vandaan en lijkt nog maar een klein helder puntje. Rond hem staat een grote hoeveelheid mensen in allerlei uniformen; allen vragen ze naar zijn bevelen. Hij weet niet wat ze willen weten, maar hij geeft orders, het is een komen en gaan van ordonnansen. In de verte bulderen kanonnen, marsmuziek klinkt op, regiment na regiment vertrekt. Al-

les beweegt zich samen met hem ergens naar toe. Het gebulder van de kanonnen komt dichterbij en Stebelkov slaat de schrik om het hart. 'Ze zullen me doden!' denkt hij. En een vreselijk geschreeuw klinkt er van alle kanten; vreemde, monsterachtige en woeste lieden rennen op hem af, zulke mensen heeft hij nog nooit gezien. Ze komen dichter en dichterbij; Stebelkovs hart krimpt samen in een onuitsprekelijke angst, die alleen maar in dromen voorkomt en hij gilt: 'Nikita!'

De wind fluit en jammert, de sneeuw slaat in dikke vlokken tegen de ruit. Nikita komt het in zijn slaap voor als echte wind, als noodweer. Hij droomt dat hij in zijn huis ligt, alleen; nocht zijn vrouw, noch zijn vader zijn bij hem, niemand uit het gezin is er. Hij weet niet hoe hij thuisgekomen is en hij is bang dat hij uit het regiment weggelopen is. Hij verbeeldt zich dat er een klopjacht op hem is geopend en hij voelt dat ze in de buurt zijn, hij wil vluchten en zich ergens verbergen, maar hij kan geen voet verzetten. Dan gilt hij en het hele huis vult zich met mensen. Mensen uit het dorp, voortdurend, maar hun gezichten zien er wonderlijk uit. 'Gegroet, Nikita,' zeggen ze tegen hem, 'van de jouwen is er niemand meer. God heeft ze allen tot zich genomen. Ze zijn allemaal gestorven. Daar heb je ze, kijk maar!' En Nikita ziet zijn hele familie in de menigte: Ivan en zijn vrouw, tante Paraskovja en de koters. En hij begrijpt dat ze dood zijn, ook al staan ze tussen de anderen, dat ook alle andere dorpelingen dood zijn: daarom lachen ze zo raar. Ze lopen naar hem toe, grijpen hem vast, maar hij rukt zich los en rent over de sneeuwhopen, struikelend, vallend; niet de doden zitten hem na, maar vaandrig Stebelkov en zijn soldaten. En hij rent verder en verder, en de vaandrig roept: 'Nikita, Nikita, Nikita! ...'

'Nikita!' roept Stebelkov werkelijk.

Nikita wordt wakker en springt op, op de tast loopt hij de kamer in, sloffend op zijn blote voeten.

'Wat is er met jou, de duivel hale je, steek je soms de draak met me? Hoe vaak heb ik je niet gezegd dat je lucifers bij me neer moet leggen! En maffen dat-ie kan, idioot! Ik roep al een half uur, louw loene. Breng eens een vuurtje!'

Een slaperige Nikita scharrelt over de tafel en de vensterbanken en vindt de lucifers. Hij steekt de kaars in de groen uitgeslagen koperen kandelaar aan en geeft hem met dichtgeknepen ogen aan zijn meester. Aleksander Michajlovitsj rookt een papirosje en een kwartier later liggen de oppasser en de officier alweer in diepe rust.

(vertaling: Richard Kellermann Deibel)

Hermine de Graaf
De olifanten

De zon was ondergegaan. Er hingen stapelwolken boven het westelijke deel van de stad. Ze zagen er dreigend uit en het begon te regenen. Binnen besloegen de ramen.

Ik tekende poppetjes op het vensterglas en hoorde aan de veren van de divan dat mijn grootmoeder zich oprichtte uit de kussens.

'Hoor jij ze ook?' vroeg ze. Haar ademhaling klonk gejaagd.

Buiten was het opgehouden met regenen. De straten waren schoongespoeld en uitgestorven. De gaskachel sloeg aan. Ik liep naar haar toe, nam haar hand in de mijne en voelde toen haar pols, die erg mager was geworden. De slagader was makkelijk te vinden.

'De grond dreunt ervan,' hield ze vol, 'luister dan toch.'

'Ach oma.' Ik luisterde ingespannen en schudde mijn hoofd.

'Je moet je oor tegen de vloer houden, dan hoor je ze vast en zeker.'

Ze gebaarde met haar hand, en of ik wilde of niet; ik moest haar gehoorzamen. Ik bukte en legde mijn oor tegen het parket.

'Weet je waarom ze zulke grote oren hebben, Magda?' Ik herinnerde mij het antwoord: 'Om tijdens vergaderingen goed naar de voorzitter te kunnen luisteren. De voorzitter zijn wil is wet. En luisteren betekent bij hem gehoorzamen. Als er een huilt, dan breekt zijn hart.'

'Ja, zo is het. Hij is streng maar gevoelig.'

Overal lagen pluisjes van haar dekens en ik begon ze op te rapen omdat ik me ongemakkelijk voelde onder haar blikken. Ze liet zich in de kussens terugvallen en kreunde zacht.

Jaren geleden had ze me elke avond over de olifanten verteld; ze kwamen op een open plek in het bos samen om te vergaderen. De dieren zwegen als de grote olifant sprak; zij luisterden. En als hij uitgesproken was, kon je de boombladeren horen ritselen. Ik werd er als kind heel rustig van en viel daarna gemakkelijk in slaap, want olifanten waren lieve en rechtvaardige dieren.

Ik stond op, legde het bolletje pluisjes in de asbak en kuste haar op het voorhoofd.

'Ik hoor ze ook. Ik denk dat het pantserwagens zijn.'

'Gekkerd, je weet wel beter.'

We woonden aan de rand van de stad in een groot oud herenhuis met drie verdiepingen, dichtbij het bos dat afgewisseld werd door akkervelden. De militairen uit de kazerne hielden er hun oefeningen, wagens met geschutskoepels stonden onder camouflagenetten en soms legden ze een denkbeeldig spervuur over ons deel van de stad. Als ze uitrukten maakten de rupsbanden scheuren in het plaveisel van de straat; ze stoorden zich nergens aan. De sprookjesachtige oase van het bos stond vol met Leopardtanks. Af en toe schoten ze een lichtkogel af en die verlichtte de omtrek.

De soldaten lummelden meestal wat rond en vielen me lastig als ik langs ze heen liep. 'Oe hoi! Mooie benen!'

'Mannen, we laten die jongedame wel met rust, hè,' riep een onderofficier hen toe.

Ik nam mijn plaats voor het raam weer in. De hemel was bezaaid met sterren. Ik kon de navigatielichten van een vliegtuig zien. En tot mijn eigen verrassing zei ik: 'Ik hoor ze ook.'

Mijn grootmoeder gaf eerst geen antwoord, ze draaide zich op haar zij, keek me oplettend aan en zei toen droog:

‘Zie je nou wel, als je maar geduld hebt.’
‘Nu moet u gaan slapen,’ drong ik aan.
‘Nee, nog niet. Eerst moet je poolshoogte nemen, de vitrage helemaal openschuiven en vertellen wat je ziet.’
‘Ik kan mijn ogen niet geloven...’
‘Denk je werkelijk dat je ze zien kunt?’
‘Ja, ik denk van wel.’
Ze keek intens tevreden, mompelde: ‘Dacht ik het niet.’ En viel in slaap.
Het was een grote vergissing geweest om zo in haar spel mee te gaan. Ik zou de straat op willen rennen om de frisse lucht op te snuiven. De onweerstaanbare aantrekkingskracht van de olifanten onderging ik voor het eerst toen ik haar bezocht in dit grote huis. Ze had het altijd koud en ze was rijk. Mijn ouders bezaten geen cent, dus betrokken we de benedenetage. Ze vertelde verhaaltjes over Indië in een vreemd melodieus Nederlands en als enige van de kinderen wilde ik wel met haar in het huis wonen en naar haar verhaaltjes luisteren. Ik was niet bang voor haar.
Het waren leuke, bizarre verhalen die steevast eindigden in een vraag- en antwoordspel.
‘Wat doet de olifant niet, Magda? Meteen antwoorden. Niet nadenken.’
‘De olifant verslindt geen muggen met zijn slurf en de arend vangt geen vliegen.’
‘Zeer juist.’
Ik zat bij haar op schoot en ze hield me als een buikspreekpop vast.
‘En vertel nu eens wie de grootmoeder van alle muizen is?’ Omdat ik alleen nog maar aan grote, grijze dieren kon denken, riep ik: ‘Olifant, olifant!’
Ik was haar bondgenoot geworden. De anderen hielden mijn grootmoeder beleefd op afstand. Mijn moeder zei dat ze mataglap was; haar geest had onherstelbare schade opgelopen door de repatriëring. ‘Er loopt een streepje door haar heen. Je kunt er beter niet zo vaak naar toe gaan.’
‘Niet waar. Helemaal niet waar. Het is een spel, alleen maar een spel.’
Ze vielen haar af, terwijl ze in haar huis mochten wonen.

Oma betaalde alles. Ik heb nooit begrepen waarom ze zo koppig deden.

Ik zette het bovenlicht open. Het was benauwd. Het geluid van een radiowagen woei naar binnen. ‘Charlie. Tango. Bravo,’ roept Lima, ‘X-ray. Over.’

‘Hier Lima, X-ray. Rood zit in de derde kwadrant. Over.’ De maan was bolrond en iets donkerder dan normaal. Hij dompelde het landschap in een vuil grijs licht. De bomen tekenden zich loodkleurig af tegen de nachthemel. Alle mensen die ooit hebben geleefd, hebben dezelfde maan gezien.

Ik draaide me om en keek naar mijn grootmoeder; er parelden zweetdruppeltjes op haar bovenlip. Ik wist welke strijd ze moest voeren, maar woorden van troost schoten mij niet te binnen. Wat kon ik tegen haar zeggen? Eigenlijk waren er geen woorden die nu niet leeg en nutteloos klonken.

Ze was mijn orakel geweest aan wie ik mijn vragen en beslommeringen voorlegde. Soms voorspelde ze wat er gebeuren zou als ik niet naar haar luisterde. Haar voorspellingen kwamen meestal uit.

Ik stak een sigaret aan. Ze hield van de geur van sigaretten zonder zelf ooit te hebben gerookt, ze meende dat nicotine je immuun voor ziektekiemen maakte. Mijn grootvader had vroeger t.b.c.-patiëntjes bijles gegeven. Voor hij hen bezocht, dronk hij twee glazen oude jenever en tijdens de les had hij voortdurend sigaren gerookt. Ik vond hem onvoorstelbaar moedig en het speet me dat ik hem nooit had gekend. Maar mijn eigen moeder viel haar ouders af. Ze zei dat ze geen normale jeugd had gehad, en mij eenzelfde lot wilde besparen. Wat een gewichtigdoenerij. Diep in haar hart schaamde ze zich voor haar eigen moeder, die zich niet had aangepast.

‘Mammie, we spelen alleen maar; het is niet echt. We vertellen elkaar leuke grappen. En we doen bijvoorbeeld een hond na die tegen de maan blaft.’

‘Wat een onzin. Zoiets is toch psychisch abnormaal.’

‘Hoe durft u dat te zeggen!’

Ze zou me het liefst verboden hebben om met haar om te gaan. Alleen goedendag zeggen was voldoende, want iedereen was wel beleefd tegen haar.

Overal op haar etage staan Chinese vazen waar rode draken op geschilderd zijn, bijzettafeltjes met bladen die zijn ingelegd met parelmoeren paradijsvogels, en aan de wanden hangen krissen en neteldoeken waarover salamanders kruipen.

Mijn oma zei: ‘Dat is later allemaal voor jou.’ En zij voegde er geheimzinnig aan toe: ‘Want jij bent de zwakke, die uitverkoren is de sterken te beschamen.’

Ik doof mijn sigaret en vouw mijn armen over elkaar. Als mijn moeder of de anderen vroeger tegen me spraken, duwde ik het puntje van mijn tong tegen mijn voortanden en concentreerde me daar aandachtig op. Mijn grootmoeder had me geleerd dat dit een probaat middel was om niet onder hypnose te raken. Wanneer ik de kans kreeg, glipte ik naar boven en klom bij haar op schoot. Haar kleren roken stoffig, het was er veel te warm en er mocht geen raam open. Ik legde mijn hoofd tegen het fluweel van haar huisjasje en streek met mijn wang langs de zachte stof. En dan kwam er weer zo'n leuke grap, die ik talloze malen had gehoord en me iedere keer aan het lachen maakte.

‘Een muis en een olifant lopen over een houten brug. Zegt de muis: ‘Wat lopen we te stampen, hè.’

Ik loop voetje voor voetje door de kamer. De geluiden van de rupsvoertuigen zwellen aan. Ze zou er door gewekt kunnen worden, en zich ongerust kunnen maken over de herrie.

Boven de rand van het bos staat de maan, die door de bijschaduw van de aarde een deukje heeft gekregen. Nog even en de copernicuskrater is verduisterd.

‘Oma, waarom kun je hem soms zien en dan weer niet?’

‘Hij draait in een cirkel om de aarde heen, en als wij hem niet zien, staat hij boven Nieuw-Zeeland.’

‘Waar is dat?’

‘Als we achter in de tuin een diep gat graven, helemaal door de aarde heen, dan kom je er.’

's Avonds nam ze me soms mee naar buiten om een luchtje te scheppen. Ze ademde diep in, wierp haar hoofd in de nek en vertelde dat de sterrenluchten in Indië duizendmaal mooier waren; alles was daar mooier. Op een dag zouden we er samen naar toe gaan. Het was haar liefste wens.

Ik luister naar haar onrustige ademhaling, de geluiden buiten lijken haar niet te storen. Haar oogleden trillen alsof ze droomt. De kristallen lamp en de porseleinen kopjes in het dressoir rinkelen. Heel in de verte nauwelijks waarneembaar steken de olifanten hun slurfen omhoog en beginnen te trompetteren... Dan schiet ze overeind, er glinsteren tranen aan haar wimpers. Haar gezicht is wasbleek. Ze fluistert opgewonden: ‘Magda, het is bijna zover. Ik moet me klaar gaan maken en jij moet me helpen. Ik meen het. Beloof me niet bang te zijn.’

Mijn spieren spannen zich, ik sta als aan de grond genageld; mijn keel is droog. Vijf dagen en vijf nachten zit ik met haar in dezelfde kamer, niemand anders duldt ze in haar omgeving. Alleen ik mag sigaretterook in haar gezicht blazen als ze het benauwd heeft. Al die tijd heb ik niet gedoucht, mijn haar is vet, mijn ogen tranen. Ik heb alleen maar hazeslaapjes naast haar bed in de leunstoel gemaakt.

‘Heb het hart niet weg te gaan als ik slaap.’

‘Rustig maar. U kunt me vertrouwen.’

‘Onder geen beding de anderen.’

Ze laat haar hoofd achterover vallen, het spreken heeft haar uitgeput. Ze maakt vreemde keelgeluiden; haar mond staat een stukje open, haar ogen zijn opengesperd. Ik weet me geen raad en ik begin mezelf vragen over haar te stellen, om me af te leiden; formuleer de antwoorden. Wat ben je eigenlijk voor iemand, dat ik je gehoorzamen moet? En dat ik net als jij, bijna iedereen onbenullig ben gaan vinden. Wist ik het maar...

Je deed gek, heel vaak, maar dat was een pose; een manier om je van de anderen te ontdoen. Ik doorzag je. En als je zei: ‘Hoeveel liter bloed zou er in een olifant zitten, zou je dat eens voor me in de bibliotheek willen opzoeken?’ Dan dreigde ik mijn geduld te verliezen, ik werd tureluurs van je. Woedend was je toen ik in Amsterdam ging studeren. ‘Veel te ver weg, dat doe je expres.’

Je betaalde mijn studie en elke week moest ik het geld persoonlijk komen afhalen; je wist me aan je te binden. Zonder dat, was ik ook wel bij je gekomen, alsof onze band niet sterk genoeg was. Je liet me zien, door muizehapjes te gaan eten, dat je me miste. Sprak ik je erop aan, dan gaf je mijn moeder de schuld, die geen benul had van koken.

‘Als je eenmaal doctorandus bent, neem je vast een baantje in een ver land, dan heeft je grootmoeder afgedaan.’

‘Hoe kun je dat nu zeggen...’

Met een handgebaar legde je me het zwijgen op.

‘Kom je voor het geld? Zeg dat het niet waar is...’

‘Verdomme oma, hoe vaak heb ik je al niet...’

Ik stak een sigaret op, je haalde een naaiwerkje uit je mand en begon met bevende vingers een draad door een naald te steken. Tegen mijn broer en zusters was je nooit ruimhartig of gul. Zij zijn geen cent waard, vond je. Ze moesten je met rust laten. En ik moest je gelijk geven, want ze zijn niet veel waard, al weten ze dat zelf niet...

De maan is achter de kernschaduw van de aarde gekropen; er is alleen een krans van asgrijs licht zichtbaar. De sterren flonkeren... Haar ogen staan wijd open; een naar reutelend geluid vult de kamer.

En dan zegt ze plotseling: ‘Ik ben er nog.’

‘De maan is weg,’ zeg ik.

‘Is er dan nieuwe maan?’

‘Hij heeft zich verstopt.’

‘Je weet maar nooit.’

En ik vraag: ‘Wat weet je nooit?’

Ze geeft geen antwoord, ze trekt aan haar laken, bijt erin of ze de stof in repen wil scheuren. Ik heb je zelden kwaad gezien, behalve die keer toen ik een uur te laat was en je ijsberend in de kamer aantrof. Je ging achter de stoel met de antimakassar staan en leunde er tegen aan om niet te vallen. ‘Jij denkt natuurlijk: ze wacht wel. Ze is toch oud en heeft alle tijd van de wereld.’ Je kneep uit alle macht in de rugleuning om je woede te koelen.

Ik voelde me schuldig, je tijd was beperkt geworden. We wisten het allebei en ik bood je mijn verontschuldigingen aan. Tenslotte zei je schor: ‘De tranen van een ouwe mus. Niets om je druk om te maken.’ En dat was gemeen van je. Buiten wordt met losse flodders geschoten. Ze willen hun oorlog zo echt als mogelijk laten lijken. Een soldaat met volle bepakking en met een radiotoestel op zijn rug steekt de straat over. De lange antenne zwiept alle kanten op als hij tegen het taluud van het akkerveld op klimt. Door de spleetjes van de verduisterde koplampen van de gevechtswagens valt een spookachtig licht tegen de boomstammen. Een tankcolonne rolt de straat in; ze houden halt. De dieselmotoren dreunen. De ruiten rinkelen ervan.

Soldaten springen uit de geschutskoepels en rennen de akkers op; een denkbeeldige vijand tegemoet.

‘Hoor je ze ook, Magda?’

‘Ja, het is heel goed te horen.’

‘Geluid van olifanten draagt ver... Ze komen van kilometers ver omdat er een vergadering is belegd.’

‘Niet zoveel praten oma. Het put je alleen maar uit.’

‘Ze doen niets, het zijn vreedzame dieren. Hele boomstammen kunnen ze in hun slurf dragen. Een oud mens moet zo licht als een veertje voor ze zijn.’

Ze komt overeind en wil haar kamerjas van de stoel pakken. Het lukt niet. Ik duw haar zachtjes terug.

‘Je moet straks goed kijken, Magda, als zo'n dier de slurf om mijn middel legt, me optilt en wegdraagt. Zul je dat beloven. De huid van een slurf is zo teer als een baby-velletje. Niets om je druk over te maken.’

Ik kijk haar sprakeloos aan. Ze slaakt een vrolijk gilletje... ‘Zie je dat, eentje heeft een zadel op zijn rug, afgezet met spiegeltjes en borduurwerk. Zie je dat. Wat een feest. Ze gaan me zo optillen. Je mag alleen toekijken en niet helpen.’

Ze heft haar handen op en roept: ‘Niet kietelen... dat hebben we zo niet afgesproken!’

En dan vallen haar handen terug op het dek. Ze is dood. Ik leg haar hoofd recht op het kussen, sluit haar ogen en trek het dek netjes. Ik draai de gaskachel uit en zet het raam wagenwijd open.

De colonne beneden in de straat zet zich grommend in beweging. Twee soldaten blijven achter; ze rollen onder het licht van een lantaarn een sigaret. De maan is weer voor een deel zichtbaar geworden. Er stopt een eentonner waarvan de canvashuif is afgehaald. Stemmen weerklinken in de straat.

‘Ouwe stomp hoor. Mooie filler.’

‘Hoeveel poepiedays nog mannen?’ vraagt de chauffeur die uit het portierraam hangt.

‘Minder dan jij kereltje, zeker weten dat.’

Ik steun met mijn handen op de vensterbank en buig voorover.

‘Zeg eerst het wachtwoord maar eens, anders schieten we je voor je flikker,’ zegt de ene soldaat.

‘Pijp,’ antwoordt de chauffeur.

‘Pot,’ lacht de soldaat. ‘Doorrijden maar met die hap, mooie oliebol dat je er bent.’

Hij buigt zich naar de andere soldaat, die tegen de lantaarnpaal leunt en zegt: ‘Als de ene ouwe met de andere ouwe een peukje staat te roken mag je ze niet storen. Nietwaar lichting?’

‘Willen jullie wat bierworstjes?’ vraagt de chauffeur.

‘Altijd goed jongen.’

‘Krijg de kolere dan maar.’ En hij geeft gas.

Ik heb mijn belangstelling verloren. Altijd als de olifanten

geweest zijn, stuurt men de clowns de arena in, zodat de stalknechten ongemerkt de drollen uit het zaagsel kunnen opvegen...

Joris Tulkens
Bananen zijn rood

Waanzin, dat is
wanneer de werkelijkheid het vlies
dat onze eenzaamheid omhult,
verscheurt

en onze reddeloze ziel
ontwricht.

Je kan zout uit zeewater winnen, je kan een proces winnen, de bijen winnen honig, sommigen winnen het pleit, nog anderen winnen tijd en velen iemand voor zich. Het zou een dubieuze grap zijn te beweren dat er in het leven veel te winnen is: zout uit zeewater, een proces, honig, het pleit, tijd of iemand voor zich. Welnu, het is een even flauwe grap te beweren dat ik besta, jij bestaat, hij bestaat, dat er dieren bestaan en schoonheid. Elk 'bestaan', net zoals elk 'winnen', heeft in al deze formules een andere, totaal verschillende betekenis. Elk bestaan, elke werkelijkheid is voor iedereen anders en het wijst op een schromelijk gebrek aan creativiteit van onze mensensoort dat we voor al die betekenissen hetzelfde woord gebruiken. Dat heeft vanzelfsprekend het grote voordeel dat we met elkaar voortdurend in druk gesprek kunnen blijven, maar tevens het vervelende bijverschijnsel dat we van elkaars mededelingen geen jota begrijpen en ons hele spreken niets anders is dan uitleg geven over het vorig misverstand, daarmee een nieuw misverstand creërend.

Dat was zo ongeveer de stelling die ik verdedigde in het *Maandblad voor Filosofische Tijdingen*, nr. 4 van de 13de jaargang. Het was mijn eerste bijdrage sinds een diepe neerslachtigheid me twee jaar geleden tot eenzame ledigheid had gedwongen. De dokter, die mijn koppige identiteitsproblemen net zomin als ikzelf de baas kon, had ten einde raad met de publicatie ingestemd, waarschijnlijk in de goede hoop dat de weerklank ervan aan mijn ego zijn hoogstnoodzakelijke reorganisatie zou bezorgen.

Helaas, filosofische maandbladen zijn alleen maar bestemd om gedrukt en niet om gelezen te worden, en zo hadden slechts drie reacties mijn studeerkamer bereikt: één brief van mijn vroegere studievriendin die zich afvroeg waarom ik mijn stelling niet eerder had ingezien, één verfrommeld stukje papier in mijn brievenbus, waarop in hanepoten geschreven stond: 'Ik wil geen nieuw misverstand creëren', en één langere brief van een professor in de filosofie aan de universiteit van Tübingen die mij zwart op wit bewees dat mijn hele stelling een letterlijke transcriptie was van de inleidende woorden van Gilbert Ryle tot zijn beroemde boek *The Concept of Mind.*

Ik kon me niet herinneren dat ik het boek van Ryle ooit gelezen had, maar ik wist wel dat het in mijn boekenkast stond bij de werken die ik toch eenmaal moest, maar nooit zou lezen. En terwijl ik met de linkerhand op het hart mezelf voorhield dat mijn stelling origineel en zelfgevonden was, ging ik met de rechter aarzelend langs de planken van mijn boekenkast, in de hoop zowel het boek als de onwaarheid van de aanklacht aan het licht te brengen. Dat laatste moet ik echter aan de speurzin van de lezer overlaten, want toen ik eindelijk Ryles *Concept of Mind* tussen de andere boeken vandaan peuterde, trok ik ook een dun schrift mee, dat ik met een vlugge reflex voor een zekere val behoedde. Op de voorzijde sprong mij de naam van de vroegere bezitter in het oog: Constantiniou Spiridakis. Het lezen van die naam wierp me meteen zeven jaar terug in mijn leven, tot in 1971, Cambridge, Engeland.

Constantiniou Spriridakis bewoonde twee kamers op de bovenverdieping, drie hoog, op het nummer 21 van de Chelseastreet. Hij woonde er al toen ik in het kleine kamertje van de tweede verdieping mijn intrek nam, en hij woonde er waarschijnlijk nog toen ik twee jaar later naar België terugkeerde om het materiaal dat ik over Wittgenstein verzameld had, in zijn definitieve vorm te gieten. Spiridakis studeerde al filosofie vòòr mijn aankomst en deed dat waarschijnlijk nog nadat ik weer vertrokken was. Hij was een rusteloze, ontheemde Griek, kort van stuk, met zwarte krullen en een gebruind gelaat, zowel voordien als erna. Met zijn ouderdom ligt het al wat moeilijker: hij was bij mijn aankomst 52 jaar en twee jaar later waarschijnlijk even oud. En bij één feit - niet het onbelangrijkste - tast ik helemaal in het duister: hij bestond al vòòr mijn aankomst, maar of dat na mijn vertrek ook nog het geval was, is veel minder zeker.

Ik noemde hem 'Eleïson' - een grapje onder ons beiden dat de lezer straks wel duidelijk zal worden - en hij was goed gek. Niet in de war, niet vreemd, maar koppig gek. Zijn hele leven was gevuld met één obsessie: hij wilde weg. Hij wilde weg en dat was niet zomaar een voorbijgaand verlangen dat kon vervuld worden door verre reizen, vreemde ervaringen, verkleedpartijen of mooie gedichten. Het was, zonder overdrijving, een fundamenteel verlangen, een obsessie om weg te zijn.

Ook de andere bewoners van het gebouw kenden die hartewens en brachten me in de eerste weken van enkele vreemde gedragingen op de hoogte. In '65 had Spiridakis gedurende een heel jaar de rol gespeeld van een danser wiens veelbelovende carrière door een gebroken been een vroegtijdig einde had gevonden. Van '67 tot '69 had hij veelvuldig geëxperimenteerd met drugs en daarbij talloze sprookjes gelezen, maar ook die hadden blijkbaar geen soelaas gebracht. En een jaar vòòr mijn aankomst had hij een viertal maanden doorgebracht als spookverschijning, maar omdat meerdere huurders over zijn ongelegen verschijningen in hun slaapkamers, ondanks zijn veront-

schuldigende uitleg ‘dat hij er niet echt was en dat ze op hem niet moesten letten’, hun beklag deden, had hij ook dit experiment gestaakt.

Toen ik enige weken na mijn aankomst al goed met hem kon opschieten, durfde ik het aan hem naar de zin van zijn vreemde pogingen te vragen. Hij had zuidelijk-breed geglimlacht en met onmiskenbare zin voor suspense geantwoord ‘dat hij nu met het grote werk begonnen was en dat ik wel zou zien.’

Het was daarna lange tijd stil in de kamers boven mij en toen ik voor een korte vakantie naar België terugging, verzuimde ik het zelfs afscheid van hem te nemen.

Bij mijn terugkeer was mijn eerste daad een bezoekje aan de bovenverdieping. Ik klopte aan en Spiridakis opende zijn deur op een kier.

‘Kyrie,’ riep hij in onvervalst Grieks en zette de deur onmiddellijk wijd open.

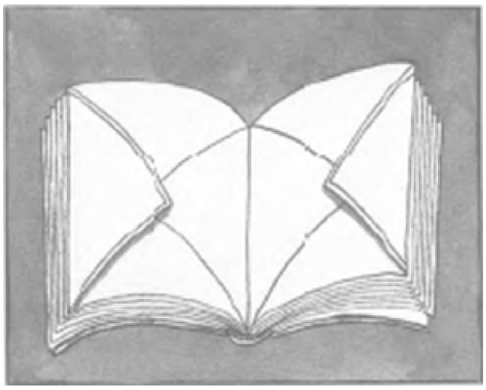
‘Eleïson,’ antwoordde ik en we vielen elkaar lachend in de armen.

Toen zag ik over zijn schouder heen dat de kamer gevuld was met alle mogelijke soorten ladders: twee echte, vier schilderijen met ladders, een hele muur bedekt met wit papier en daarop vijf of zes getekende ladders, verschillende verkleinde modellen, kortom een ware ladder-expositie. Als aan de grond genageld bleef ik staan en vroeg me af wat dit nu weer mocht betekenen. Hij zag mijn verbazing en begon onmiddellijk aan de opruiming.

‘Dit is niet goed, dit lukt niet,’ legde hij uit.

Wàt niet lukte en waaròm het niet lukte, daarover geen woord. Ik hielp hem bij het opruimen, waarna wij het weerzien met vele flessen retsina besproeiden.

De volgende dagen volgden de vreemde gebeurtenissen elkaar op. Eleïson sliep tot de middag - geen eigenaardigheid na vorige nacht -, bracht daarna de ladders weg en gaf zijn verblijf een flinke poetsbeurt. Tegen de avond begon hij aan een nieuw experiment. Tenminste, dat besluit trok ik uit de geluiden die van boven tot me doordrongen. Drie, vier, vijf, zes tot tien regelmatige stappen op de plankenvloer, daarna een gestamp alsof hemel en hel vergingen, woeste stappen in tegenovergestelde richting en opnieuw de drie, vier, vijf, zes regelmatige stappen... en dat een hele avond lang.



illustratie: Peter Yvon de Vries

Om elf uur was mijn geduld op en besloot ik een kijkje te gaan nemen. Omdat ik geen nacht retsina meer wilde oplopen, sloop ik op mijn tenen naar boven. Zijn deur stond op een kier, zodat het vernederende gluren door het sleutelgat me bespaard bleef.

Eleïson had op de vloer twee dikke strepen getrokken, ongeveer op vier meter van elkaar. De helft van de afstand tussen beide strepen was aangeduid door een dik punt en tussen dat punt en de eindstreep stond, ongeveer op de helft, weer een punt. Zo werd elke overblijvende afstand steeds door een punt gehalveerd. Tegen de eindstreep aan stonden de punten dus dicht bij elkaar en helemaal op het einde

vormden ze zelfs een streep. Eleïson had de hele avond niets anders gedaan dan met eindeloze hardnekkigheid de afstanden tussen de punten afgestapt, met steeds kleinere stapjes naar het einde toe. Blijkbaar verwachtte hij op het einde één of andere gebeurtenis, die echter niet plaatsvond zodat hij elke wandeltocht met woedend gestamp besloot... en met onverbiddelijke zelftucht weer hervatte.

Hoewel ik er niets van begreep, wou ik de onschuldige bezigheden van mijn bovenbuur niet in de war sturen. Ik ging terug naar mijn kamer, waar ik de bedevaarten boven mijn hoofd geduldig volgde tot ik om drie uur 's nachts uitgeput in slaap viel.

De volgende ochtend - eigenlijk was het weer middag - trok ik nogmaals naar boven en vond Eleïson slapend op de vloer. De strepen en punten waren verdwenen, maar hadden plaatsgemaakt vor een grote cirkel. Tenminste, ik dacht dat het een cirkel was, maar bij nader toezien was het een veelhoek met een oneindig aantal zijkanten. Er waren nog sporen merkbaar van de eerste achthoek, waarvan Eleïson vertrokken was. Die had hij vervangen door een zestienhoek en deze door een veelhoek met tweeëndertig zijden. Telkens kwam hij zo iets dichter bij de cirkelomtrek... zonder hem ooit te bereiken, want elke veelhoek kon vervangen worden door een volgende met nog kleinere zijden. Binnen de laatste veelhoek, met ongeveer duizend zijden, was Eleïson in slaap gevallen. Ik trok hem voorzichtig overeind, bracht hem naar bed en dekte hem toe. Bijna onmiddellijk sliep hij weer in. Er stond mij niets anders meer te doen dan naar beneden te gaan en mijn hoofd te breken over het waarom van deze vreemde gedragingen. Maar ik vond geen andere verklaring dan dat hij dringend een psychiater nodig had.

De volgende dagen voltrok het onafwendbare fatum zich zeer snel. Eleïson had een nieuw werkterrein gevonden waarvoor hij nog nauwelijks zijn kamer hoefde te verlaten. En bij zijn almaar zeldzamer wordende uitstappen zag hij er telkens een beetje magerder en doorzichtiger uit. Waarschijnlijk at hij niet meer. Maar ik kon niet zeggen dat hij er ongelukkig uitzag. Integendeel, ik kreeg zowaar de indruk dat de resultaten van zijn nieuwe experiment hem voldeden en dat het nog maar een kwestie van dagen was alvorens hij de ultieme doorbraak zou forceren.

Twee keer ben ik in die periode nog op zijn kamer geweest.

De eerste keer zat hij aan zijn bureau te schrijven. Ik riep hem zachtjes, in de hoop hem nog eens het ‘Kyrie Eleïson’ te ontlokken, maar hij reageerde niet. Toen ik mijn hand op zijn schouder legde, scheen hij van heel ver terug te komen. Hij draaide zich om, keek me met lege ogen aan en zei toen raadselachtig:

‘Lees mijn verslag. Later. Als ik weg ben.’

‘Eleïson, moet je niet eten? Zal ik je iets brengen?’

Hij scheen even in de war en dacht diep na tot er hem blijkbaar een licht opging. Toen zei hij:

‘Eten... dat is honger!’

Na die woorden richtte hij zijn aandacht weer op het papier en schreef verder, mij in hulpeloze verwarring achterlatend.

Bij mijn tweede bezoek zat hij in het midden van zijn kamer op een stoel strak voor zich uit te staren. Ik liep naar hem toe en bewoog mijn hand vòòr zijn ogen heen en weer. Daarbij merkte ik ook een litteken op dat van zijn slaap langs de achterkant van zijn gezicht tot aan zijn mond liep. Het had een rode kleur, alsof het pas geheeld was. Ik was er zeker van dat dit litteken er gisteren nog niet was geweest. Na enige tijd vestigde hij zijn aandacht op mijn hand en schreeuwde toen boos:

‘Controleer me niet! Laat me met rust!’

Zijn woorden klonken alsof ze vanachter een gesloten deur kwamen. Bovendien stelde ik vast dat zijn huid het aspect had gekregen van doorzichtig perkament. Dit alles maakte me zo bezorgd dat ik besloot de volgende dat met een dokter terug te keren.

Ik had net één dag te lang gewacht.

Toen ik tegen de middag met de dokter de kamer binnenging, stond de stoel nog steeds in het midden, maar van Constantiniou Spiridakis zelf was geen spoor meer te bekennen. Hij was, in de ware zin van het woord, totaal weg. De gehele volgende week ging ik dagelijks naar Eleïsons kamer, maar hij daagde niet meer op. Ik haalde de kamer ondersteboven in de hoop een aanduiding te vinden die op zijn vreemde verdwijning enig licht zou werpen, maar behalve zijn zorgvuldig bijgehouden dagboek was er niets dat mij kon helpen.

Het dagboek zelf was een gewoon schrift, waarin de experimenten dag voor dag met de nodige uitleg erbij stonden opgetekend. Elk verslag werd besloten met dezelfde slotzin: ‘Mislukt. De poort blijft dicht.’ De inleiding van het schrift wil ik u niet onthouden. Ze illustreert voortreffelijk de obsessionele geest van mijn Griekse vriend.

Ik, Constantiniou Spiridakis, beweer dat wij omringd zijn door miljoenen werkelijkheden. Ik beweer ook dat ik binnen één daarvan, namelijk de mijne, gevangen zit en dat niemand die kan binnendringen, zoals ik geen andere binnendringen kan. Alle ruzies, oorlogen en misverstanden komen voort uit die ene illusie, namelijk dat allen leven in dezelfde werkelijkheid. We noemen die objectief, maar ze is slechts schijn.

Ik, Constantiniou Spiridakis, zal als eerste sterveling mezelf van de illusie van een objectieve wereld verlossen en een andere werkelijkheid binnentreden. Zo helpe mij God.

Deze woorden verklaarden op overtuigende wijze het onbedwingbare verlangen van Eleïson ‘weg’ te zijn. Zijn hele leven had hij blijkbaar gezocht naar een middel om uit de ondraaglijke eenzaamheid van zijn werkelijkheid te ontsnappen. De lectuur van zijn talloze mislukte pogingen zal ik de lezer besparen. Vele beschrijvingen waren trouwens cryptisch, andere ronduit kinderachtig.

Het experiment met de ladders (nummer 372) bijvoorbeeld getuigde van een grenzeloze naïviteit. Volgens zijn dagboek had Eleïson hiervoor een beroep gedaan op Wittgenstein. Die had in zijn *Tractatus* inderdaad onze taal vergeleken met een ladder naar een onzegbare werkelijkheid. We moeten de ladder gebruiken om op te klimmen, aldus de filosoof, maar als we boven zijn, deze onder ons wegstoten en hopen dat we dan woordloos de toegangspoort tot een andere werkelijkheid kunnen binnentreden. Gelukkig had Eleïson het opklimmen en wegstoten niet in praktijk gebracht, anders zou hij aan zijn andere experimenten niet eens meer toegekomen zijn. En die boden wel stof tot nadenken. Ik citeer letterlijk wat er over de laatste experimenten in het dagboek staat:

Experiment 373. De Oneindige Afstand (Zeno van Elea, 5de eeuw v. Chr.) - *Als ik naar een muur toeloop, kan ik elke afstand die nog overblijft, altijd halveren. Ook de kleinste centimeter, ook de kleinste millimeter. In feite kan ik dat doen tot in het oneindige, zodat ik de muur nooit zal bereiken. Toch loop ik ertegen. Dat betekent dat ik op het laatste moment over de oneindigheid stap. Op die plaats moet een poort zijn.*

Mislukt. De poort blijft dicht.

Experiment 374. De magische cirkel - *Er is maar één magische cirkel, namelijk deze die gemaakt is uit een veelhoek met een oneindig aantal zijden. Omdat ik het eindig aantal zijden steeds kan opvoeren, komt de cirkel steeds dichterbij. Voordat ik de magische cirkel bereik moet ik door de oneindigheid. Daar is een poort.*

Mislukt. De poort blijft dicht.

Tot hier het voorlaatste experiment. Het laatste, nummer 375, werd iets uitgebreider behandeld. Het bevatte een samenvatting van de opzet en een korte beschrijving van de dagelijkse vorderingen.

Experiment 375. De werktafels - *Als mijn werktafel door twee verschillende mensen bekeken wordt, zijn er twee verschillende werktafels te zien. De gezichtshoeken kunnen immers nooit samenvallen. Een eerste kijker zal het werkblad waarnemen als een parallellogram, een tweede, vanuit een andere gezichtshoek, als een ruit. Het komt niet bij ons op daaruit de voor de hand liggende conclusie te trekken dat er net zoveel werktafels als kijkers zijn en dat elke werktafel thuishoort in de afgesloten en verschillende realiteit van elke andere kijker. Om deze conclusie te ontlopen, hebben we ooit beslist dat iedereen één en dezelfde tafel behoort te zien, dat er dus maar één en voor iedereen dezelfde werkelijkheid bestaat. De sociale controle op het eerbiedigen van deze beslissing is zo streng dat de meeste mensen - schrijvers, kunstenaars en andere geesteszieken uitgezonderd - met hondse trouw de regels van dit autoritaire systeem overnemen en alle dissidenten desnoods met geweld binnen de illusie terugsleuren.*

Als ik zie dat de banaan in mijn hand rood is, staan er zeven 'vrienden' klaar om me erop te wijzen dat de kleurafspraak voor bananen geel is.

Als ik een danser ben, wiens carrière door een gebroken been een vroegtijdig einde heeft gehad, staan er schoolmeesters, ambtenaren en medici klaar om me te vertellen dat ik integendeel Constantiniou Spiridakis ben en geen poot voor de andere zetten kan.

Welnu, ik, Constantiniou Spiridakis, heb besloten mij aan de controle van alle schoolmeesters, opvoeders, geestelijken, wiskundigen, wetenschappers en medici te onttrekken, evenals aan hun illusoire werkelijkheid. Ik zal mijn eigen werkelijkheid scheppen en erin verdwijnen.

Eerste dag. - *Het is heerlijk mezelf te laten gaan op de vleugels van mijn verbeelding. Het is heerlijk geen tegenspraak meer te hebben van betweters en lieden met gezond verstand. Mijn bananen zijn rood. Mijn tafel is een magische cirkel. Mijn kamer een luchtkasteel.*

Tweede dag. - *De voormiddag heb ik doorgebracht in het bos van Klein Duimpje. Na de middag hoop ik een bezoek te brengen aan de Chinese Muur. Vanavond zal ik dan wel te moe zijn om naar het bal van Assepoester te gaan.*

Derde dag. - *Mijn Belgische vriend komt me soms bezoeken. Hij weet niet wat er gaande is, maar oefent gelukkig geen controle uit. Daarstraks ben ik in het niemandsland geweest tussen veelhoek en cirkel. Ik ontmoette er de schepper van Stonehenge.*

Vierde dag. - *Ik ben al tweemaal dwars door mijn tafel gewandeld zonder dat deze er zich aan stoorde. En ik heb moeite om op mijn stoel te blijven zitten, soms zink ik er helemaal in weg. Ik denk dat de tijd gekomen is om te vertrekken.*

Vijfde dag. - *Vanochtend een laatste uitstap, ditmaal met Lawrence of Arabia. Heb heerlijk gevochten en een mooi litteken opgelopen. Aan de woestijntochten heb ik een uitgedroogde huid overgehouden. Bij mijn terugkeer was mijn Belgische vriend weer in de kamer.*

Ik besef dat ik moet kiezen, anders zal ik met geweld teruggehaald worden.

Vaarwel, Belgische vriend, of liever, tot ziens. Ik zal nooit ver weg van je zijn.

Voor het nageslacht en voor al wie dit ooit zal lezen, nog dit: ......

Daarop volgde er niets meer. Het waren de laatste zinnen van het dagboek geweest, tenminste, de laatse volledige. Vermoedelijk liep de tekst nog door, want er waren nog enkele verspreide woorden te lezen op de rest van de bladzijde: 'dieren bestaan', wat verder nog 'vanzelfsprekend' en 'spreken'. Het laatste zichtbare woord was 'begrijpen'. Begrijpen was wel het laatste wat ik deed. Maar ik kon niet anders dan aannemen dat Constantiniou Spiridakis in zijn bizarre experimenten geslaagd was.

Bij mijn terugkeer naar België nam ik het dagboek als aandenken met me mee. En jarenlang had het schrift een verborgen leven geleid tussen Ryles *Concept of Mind* en Russels meesterwerk *History of Western Philosophy.* Tot het me nu letterlijk weer in handen gevallen was.

Argeloos herlas ik Spiridakis' inleiding en ik moet eerlijk bekennen dat zijn ideeën me lang niet meer zo vreemd voorkwamen als zeven jaar geleden. In de grond verschilden ze niet zo erg van wat ik in het *Maandblad voor Filosofische Tijdingen* onlangs nog had beweerd. Alleen waren die ideeën voor mij een filosofische Spielerei geweest, terwijl mijn Griekse vriend ze met bittere ernst in werkelijkheid had toegepast.

Glimlachend herlas ik ook de verslagen van de vele experimenten. Aangekomen bij nummer 375 wou ik met een zucht van heimwee het schrift weer op zijn plaats steken, toen een vreemde vaststelling mijn aandacht trok. Ik keek nauwkeurig en

bladerde heen en weer, maar er was geen twijfel aan: de laatste zin was niet meer dezelfde als vroeger! Ik hikte van verbazing toen ik de vroegere laatste zin terugvond. *Voor het nageslacht en al wie dit ooit zal lezen, nog dit:* ...... Daarop volgden zeven jaar geleden nog enkele verspreide woorden. En die stonden er nog! Maar nu maakten ze deel uit van een doorlopende tekst, waarin ze, als stukken in een puzzel, precies pasten!

Toen ik dieper over dit raadsel nadacht, begonnen geleidelijk ook bij mij de stukken in elkaar te passen. Ik kwam tot de overtuiging dat die tekst er altijd was geweest! Ik had hem alleen niet kunnen lezen, omdat ik buiten de werkelijkheid van Eleïson had geleefd. Ik had zijn werktafel als een ruit gezien, terwijl hij die als een parallellogram getekend had! Nu pas zag ik zijn werktafel zoals hijzelf die zag!

In de hoop uiteindelijk te vernemen waar Spiridakis al die tijd gezeten had, begon ik koortsachtig de tekst door te nemen. Daarbij beleefde ik een tweede hallucinante ervaring. Dit was namelijk de tekst:

Je kan zout uit zeewater winnen, je kan een proces winnen, de bijen winnen honig, sommigen winnen het pleit, nog anderen winnen tijd en velen iemand voor zich. Het zou een dubieuze grap zijn te beweren dat er in het leven veel te winnen is: zout uit zeewater, een proces, honig, het pleit, tijd of iemand voor zich. Welnu, het is een even flauwe grap te beweren dat ik besta, jij bestaat, hij bestaat, dat er dieren bestaan en schoonheid. Elk 'bestaan', net als elk 'winnen', heeft in al deze formules een andere, totaal verschillende betekenis... Ik stond verstomd. Dit was een exacte kopie van mijn stelling in het *Maandblad voor Filosofische Tijdingen*, nr. 4 van de 13de jaargang.

Deze vaststelling confronteerde me eindelijk met de duizelingwekkende, schrikbarende waarheid. Niet *ik* had toegang gekregen tot de werkelijkheid van mijn Griekse vriend, het was *hijzelf* die zich in de mijne had verplaatst! Nooit had ik Ryle gelezen! Nooit had ik plagiaat gepleegd! *Hij* was het geweest. Zijn plotselinge verdwijning.

Mijn koppige identiteitsproblemen...

Tot ziens, Belgische vriend, ik zal nooit ver weg van je zijn... Mijn hart sloeg op hol, mijn gedachten tolden rond.

In één flits was me duidelijk geworden dat ik - en dit al zeven jaar lang - Constantiniou Spiridakis zelf was...!

Joris Tulkens debuteert maart 1988 met de verhalenbundel *De macht van het getal* bij uitgeverij Manteau, Antwerpen. Herman de Coninck noemde hem in het NWT de 'Vlaamse Borges'.

Maarten Asscher en Reinier Speelman
Bij zeven gedichten van Primo Levi

De Italiaanse schrijver Primo Levi (1919-1987) is zeker niet in de eerste plaats bekend als dichter. In zijn vaderland geldt hij als een van de belangrijkste moderne prozaschrijvers, en vooral als de auteur van een aangrijpend verslag van de gruwelen van Auschwitz.

Levi, die uit een Joods-Piemontese familie stamde, groeide op in de tijd van het Italiaanse fascisme. Ondanks de in 1938 door Mussolini ingestelde rassenwetten kon hij in 1941 ‘summa cum laude’ afstuderen in de scheikunde aan de universiteit van Turijn. Zoals hij in zijn boek *Il sistema periodico* (*Het periodiek systeem*) vertelt, hoefde hij als jood niet in militaire dienst, waardoor hij in staat was om in de oorlogstijd ervaring op te doen op zijn vakgebied. In 1943 sloot hij zich aan bij een partizaneneenheid om vanuit de bergen rond Aosta tegen de fascisten en de nazi's te vechten, maar het onervaren groepje werd vrijwel onmiddellijk door verraad opgerold. Primo werd geïnterneerd in het doorgangskamp van Fossoli en vervolgens gedeporteerd naar Auschwitz. Hij overleefde doordat hij als chemicus in de fabriek van IG Farben kon werken. Zijn kennis van het Duits, ontleend aan zijn chemische studieboeken, speelde daarbij een beslissende rol. Na de bevrijding door de Russen zwierf hij gedurende negen maanden door grote delen van Midden- en Oost-Europa. Zijn ervaringen in Auschwitz en de naoorlogse Odyssee vonden hun neerslag in de autobiografische werken *Se questo è un uomo* (*Is dit een mens*) en *La tregua* (*Het respijt*); het eerste boek verscheen in beperkte oplage in 1947 en werd pas in 1958 ontdekt en heruitgegeven, het tweede verscheen in 1963. Een tiental boeken volgde vanaf 1966, totdat een val in de liftkoker van het huis waar hij van kind af aan gewoond had op 11 april 1987 een einde maakte aan zijn leven. Wellicht is de mening van kranten en media dat Levi de hand aan zichzelf heeft geslagen mede ingegeven door verbijstering en gevoel voor dramatiek. Aanwijzingen voor de precieze toedracht van zijn val ontbreken echter.

Levi's oeuvre is klein, een dozijn werken die stuk voor stuk de moeite waard zijn en zich in eerste instantie lijken te onttrekken aan de gangbare indeling in romans, verhalen of essays. De twee eerste boeken zijn, zoals opgemerkt, autobiografisch van aard en combineren beknopte, uiterst scherpe waarnemingen met een epische inslag. De verhalenbundels die daarop volgen, *Storie naturali* (*Natuurlijke geschiedenissen*) en *Vizio di forma* (*Vormgebrek*), zijn van een heel ander karakter. Geïnspireerd door de science-fiction literatuur - hij zou later A.C. Clarke opnemen in zijn anthologie van lievelingsschrijvers *La ricerca delle radici* (*Op zoek naar de wortels*) - combineert Levi fantasie en beta-achtergrond in goed doorwrochte, ironische verhalen.

Tot een synthese van geestes- en natuurwetenschappen komt Levi in zijn werken uit de late jaren '70. *Het periodiek systeem* is opnieuw autobiografisch, maar op een hoogst originele en even persoonlijke wijze. De chemicus Levi beschrijft zijn leven gezien vanuit de relatie met zijn vakgebied, vanaf de klassieke proefjes als de bereiding van waterstof in zijn middelbare schooltijd, via studie en leertijd in de oorlogsjaren tot zijn latere werk als technisch directeur van een verffabriek. Het relaas is verdeeld in episoden die elk op zichzelf staan en als kort verhaal gelezen kunnen worden. Samen een geheel vormend gehoorzamen zij aan een systeem: het periodiek systeem der elementen. Elk hoofdstuk draagt dan ook de titel van een van de elementen. Het boek eindigt met iets dat tegelijk een ‘poème en prose’ en een biologieles genoemd zou kunnen worden: de ‘levensloop’ van een koolstofatoom.

La chiave a stella (*De stervormige sleutel*) zouden we een raamvertelling kunnen noemen, een genre dat in de vroege renaissance door Boccaccio gestalte kreeg. Levi vertelt over een werkverblijf in Rusland, waar hij een streekgenoot ontmoet, de technicus Faussone, specialist in het monteren van de meest ingewikkelde metaalconstructies. Deze vertelt over zijn werk in de taal van een ongeletterde provinciaal, Levi over het zijne. Wederom krijgt de wereld van de techniek epische dimensies.

Onder het late werk van Primo Levi valt zijn enige 'echte' roman, *Se non ora, quando?* (*Nu of nooit?*), die zich afspeelt in de oorlog, onder joodse partizanen in Oost- en Midden-Europa, de landen van *Het respijt.* Voorts bundelde Levi een groot aantal columns uit de Turijnse krant La Stampa, *L'altrui mestiere* (*Andermans vak*). Met zijn verbluffende waarnemingsgave schrijft hij over talen en letteren, biologie en sterrenkunde. Levi's laatste werk is *I sommersi e i salvati* (*Verdronkenen en geredden*), een diepgaande beschouwing over het menselijk gedrag, in het bijzonder in de Duitse vernietigingskampen.

De gedichten van Primo Levi nemen in zijn oeuvre geen voorname plaats in, maar zij kunnen in het beeld van zijn schrijverschap niet goed worden gemist. Levi schreef er vele tientallen. Sommige leverden het motto of de titel van een prozawerk, andere zijn gelegenheidsgedichten, weer andere hartekreten die in enkele verzen veel zeggen van wat in *Is dit een mens* is terug te vinden. De vroegste gedichten behoren tot de periode waarin het boek over Auschwitz het licht zag, de jaren '45-'46. Na een aantal jaren van kwantitatief mindere produktiviteit begon Levi aan het einde van de jaren '70 langere gedichten te schrijven, soms, zoals 'Autobiografie' en 'De olifant', geïnspireerd door de oudheid.

Het ‘systematische’ en ‘wetenschappelijke’ in Levi staat in een paradoxaal verband met de gruwelijk-systematische en pseudo-wetenschappelijke opzet van de Duitse concentratiekampen, net zoals de ‘big bang’ of oerknal tevens archetype van de atoombom is, en het gedicht ‘Voor Adolf Eichmann’ een tegenhanger kreeg in het gedicht ‘Het werk’, dat eindigt met de woorden: ‘Bij elke geboorte van een werk sterf je een beetje’. Schepping en destructie, leven en dood, lijden en schoonheid, goed en kwaad vormen bij Levi geen absolute begrippen. Het gedicht ‘Agave’ toont ons het werk van de dichter in de ‘zeer hoge en wanhopige bloem’, voortgekomen uit een niet nuttige en niet mooie plant, die alleen op deze wijze kan spreken en gedoemd is daarna te sterven.

Levi publiceerde in 1975 een eerste keuze uit zijn poëzie onder de titel *L'osteria di Brema (Het café in Bremen)*, terwijl in 1984 een omvangrijker verzameling van meer dan zestig gedichten het licht zag. Wie de belangrijkste motieven in Levi's werk (het concentratiekamp, zijn joodse achtergrond, de partizanenstrijd, de exacte wetenschap, de natuur) bijeen wil zien, vindt ze alle in de poëzie. Levi gaf aan de bundel de dubbelzinnige titel *Ad ora incerta (Op een onzeker uur)*, maar de toelichting in zijn korte inleiding, dat hij ‘met onregelmatige tussenpozen’, ‘op een onzeker uur’ gezwicht is voor de aandrang om poëzie te schrijven, is slechts de helft van de verklaring. De titel is tevens een verwijzing naar Samuel Taylor Coleridge's gedicht ‘The Rime of the Ancient Mariner’, zoals Levi's eigen gedicht ‘De overlevende’ aangeeft: taak en last van de overlevende is het om net als Coleridge's Ancient Mariner ‘at an uncertain hour’ zijn ‘ghastly tale’ te blijven vertellen, met ‘strange power of speech’. Met het gedicht van Coleridge heeft Levi's poëzie in elk geval ook gemeen dat er een duidelijke spanning tussen de eenvoudige, neutrale taal en de bewogen inhoud aanwezig is.

Een ruimere keuze uit *Ad ora incerta* zal begin 1988 verschijnen bij uitgeverij Meulenhoff, die ook *Is dit een mens* en *Het periodiek systeem* publiceerde. Binnenkort zullen nog vertalingen volgen van *La tregua (Het respijt)* en *Se non ora quando? (Nu of nooit?).*

Primo Levi
Gedichten

De heks

Lang hield ze onder de dekens
Tegen haar borst de was geklemd
Totdat hij zacht en warm geworden was.
Toen stond zij op, en met tedere zorg,
Met liefdevolle geduldige hand
Maakte zij de levende beeltenis
Van de man die zij in haar hart droeg.
Toen ze klaar was, wierp zij in het vuur
Bladeren van de eik, de wijnstok en olijfboom,
En het beeld, opdat het zou smelten.

Zij voelde zich sterven van pijn,
Omdat de betovering volbracht was.
En pas toen kon zij wenen.

Avigliana, 23 maart 1946

Voor Adolf Eichmann

Vrij raast de wind over onze vlakten,
Eeuwig beukt de levende zee op onze stranden.
De mens bevrucht de aarde, de aarde schenkt hem bloemen en vruchten:
Hij leeft in lijden en in vreugd, hij hoopt en vreest, hij brengt lieve kinderen voort.

Toen ben jij gekomen, onze kostbare vijand,
Jij verlaten schepsel, mens door dood omringd.
Wat zul je nu weten te zeggen, ten overstaan van ons allen?
Zul je zweren bij een god? Wat voor een god?
Zul je opgelucht het graf inspringen?
Of zul je spijt hebben, spijt zoals uiteindelijk elk ijverig mens voelt,
Wiens leven kort was voor zijn te lange kunst,
Spijt dat je kwade werk niet is voltooid,
Dat er dertien miljoen nog in leven zijn?

O zoon van de dood, wij wensen jou de dood niet toe.
Moge jij zo lang leven als nog nooit iemand heeft geleefd:
Moge jij vijf miljoen nachten slapeloos leven,
En elke nacht de smart jou bezoeken van ieder die zag
Hoe de poort hem insloot en hem de terugweg benam,
Hoe het rondom donker werd, hoe de lucht zich vulde met dood.

20 juli 1960

De duistere sterren

Laat niemand meer zingen van liefde of oorlog.

De orde die de kosmos zijn naam gaf is ontbonden;
De hemelse legioenen zijn een kluwen van monsters,
Het heelal valt ons aan, blind, gewelddadig en vreemd.
De hemel is bezaaid met angstaanjagende dode zonnen,
Intens dichte klonten vermorzelde atomen.
Er straalt slechts wanhopige zwaarte uit,
Geen energie, geen enkele boodschap, geen deeltjes, geen licht;
Zelfs het licht valt terug, gebroken door zijn eigen gewicht,
En wij allen, mensenzaad, leven en sterven voor niets,
En eeuwig wentelen de hemelen zich, zinloos.

30 november 1974

Afscheid

Het is laat geworden, lieve vrienden;
Laat ik dus geen brood of wijn meer van jullie aannemen,
Maar nog slechts een enkel uur van stilte,
De verhalen van Petrus de visser,
De muskusgeur van dit meer,
De aloude lucht van verbrande twijgen,
Het babbelziek gejank der meeuwen,
Het gratis goud van korstmossen op de kruiken,
En een bed, om er alleen in te slapen.
In ruil, laat ik jullie mijn nebbisj gedichten zoals deze,
Gemaakt om te worden gelezen door vijf of zeven lezers:
Daarna gaan wij, elk achter onze eigen zorg aan,
Want, zoals ik zei, het is laat geworden.

Anguillara, 28 december 1974

Autobiografie

'Eens was ik jongen en meisje, struik,
vogel en stomme vis die opspringt uit zee'
(uit een fragment uit Epedocles)

Ik ben zo oud als de wereld, ik die tot jullie spreek.
In het duister van het begin
Heb ik rondgezwommen door de blinde geulen der zee,
Blind ook zelf: maar reeds verlangde ik naar het licht
Toen ik nog lag in de rotting van de bodem.
Ik heb zout verzwolgen door duizend kleine keeltjes;
Ik was vis, glad en snel. Ik heb listen ontweken,
Ik heb mijn kroost de schuinse gang van de kreeft getoond.
Hoger dan een toren heb ik de hemel gehoond,
Door het dreunen van mijn tred beefden de bergen
En als een brute kolos versperde ik de dalen:
De rotsen in jullie tijd dragen nog
Het ongelooflijk zegel van mijn schubben.
Ik heb tot de maan de heldere zang van de pad gezongen,
En mijn geduldige honger heeft het hout doorboord.
Als onstuimig en schuchter hert
Heb ik gerend door bossen die nu as zijn, blij om mijn kracht.
Ik was een dronken krekel, een sluwe, afschuwelijke wolfsspin,
En salamander en schorpioen en eenhoorn en adder.
Ik heb de zweep ondergaan
En hitte en kou en de wanhoop van het juk,
De stomme duizeling van de ezel aan de molensteen.
Ik ben meisje geweest, aarzelend bij de dans;
Als meetkundige heb ik het geheim van de cirkel onderzocht
En de duistere wegen van wolken en winden:
Ik heb verdriet leren kennen, de lach en vele schoonheden.
Lach mij dus niet uit, mannen van Agrigento,
Als dit oude lichaam is bekrast met vreemde tekens.

12 november 1980

Agave

Ik ben niet nuttig en niet mooi,
Ik heb geen vrolijke kleuren of geuren;
Mijn wortels vreten zich in het cement,
En mijn bladeren, met stekels aan de rand,
Zijn mijn bescherming, scherp als zwaarden.
Ik ben stom. Ik spreek alleen mijn plantentaal,
Moeilijk te begrijpen voor een mens als jij.
Het is een in onbruik geraakte taal,
Uitheems, want ik kom van verre,
Uit een onbarmhartig land
Vol wind, vergiften en vulkanen.
Ik heb jarenlang gewacht om nu
Mijn zeer hoge en wanhopige bloem naar buiten te brengen,
Lelijk, houtachtig, maar reikend naar de hemel.
Dat is onze manier om uit te schreeuwen dat
Ik morgen zal sterven. Heb je mij nu begrepen?

10 september 1983

De olifant

Graaft: je zult mijn absurde
Gebeente vinden in dit oord vol sneeuw.
Ik was moe van mijn last en mijn weg
En ik miste de warmte en het gras.
Je zult Punische munten en wapenen vinden
Door lawines begraven: absurd, wat absurd!
Absurd is mijn geschiedenis en de Geschiedenis:
Wat konden mij schelen Carthago en Rome?
Nu ligt mijn mooie ivoor, onze trots,
Edel, gekromd als de maan,
In splinters tussen de kiezels van de beek:
Het was niet gemaakt om harnassen mee te doorboren
Maar om wortels te graven, en de wijfjes te behagen.
Wij vechten alleen om de wijfjes,
En wijs, zonder bloed te vergieten.
Wil je mijn verhaal? Het is kort.
De sluwe Indiër heeft mij gelokt en getemd,
De Egyptenaar mij geteugeld en verkocht,
De Feniciër heeft mij met wapens bedekt
En een toren geplaatst op mijn rug.
Absurd was 't dat ik, toren van vlees,
Onkwetsbaar, zachtmoedig en angstaanjagend,
Tussen deze vijandige bergen gedwongen,
Uitgleed op jullie nog nooit gezien ijs.
Voor ons, als je valt, is er geen redding.
Een drieste blinde heeft naar mijn hart
Lang gezocht, met de punt van zijn lans.
Tot deze toppen grauw bij zonsondergang
Heb ik mijn nutteloos getrompetter
Stervende uitgestoten: ‘Absurd, wat absurd’.

23 maart 1984

(vertaling: Maarten Asscher en Reinier Speelman)

Max Niematz
Gedichten

Reveille

Ik slaap met het boek van
mijn jeugd onder het kussen.
Alles is waar gebeurd. Mijn
vader zwijgt werkelijk als
een hybernerend gordeldier.

Twaalf verschillende morgens
word ik verschillend wakker,
en de dertiende anders:
vlak langs het spoor van
een voorbijdenderende biet.

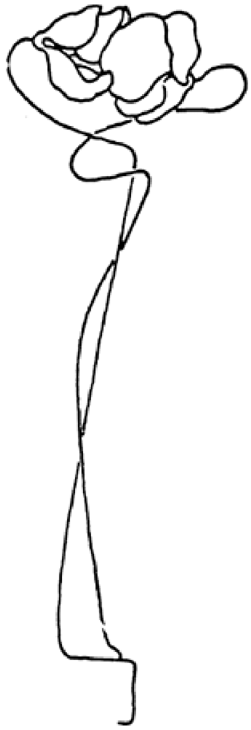
Het hoofd in een schotel
mieren, het matte abstractum
der melkfles, het ei mens-
geworden, kruimige non-enti-
teiten, het schone gevecht.

Ter nagedachtenis

Hoe het ook zij, hij beloofde
te leven, en hij leefde,
hij kwam zijn beloftes na.
Een feestelijk biskwietje en
een worste-eindje, alvorens hem
de eeuwigheid te geven.

Een mooi, fris lijkje is hij,
met zilveren enkelbanden,
mooi om ten grave te dragen
in de verregende ommelanden op
dinsdag, een zwartglanzende
merrie, fries stamboek.

Geen van de lijken-etende
gasten volgt de baar. Hij is
te laat, denken ze, we hebben
tijd genoeg. Het paard en de ver-
snotterende zelf, die zich
voorbij de voorhang spoedt.



Heem

Onder de verboden beuk roei ik
zijn schaduw binnen. Roeien
is een leven zonder verhaal.
Maar toch, ramen en gracht
van het heem zeggen meer dan
zij uiteindelijk verzwijgen.

De toekomst de rug toegekeerd
roei ik een dodenrijk binnen.
Telkens als de biceps
ontspant verdwijn ik een beetje.
Bij elke haal van de riemen
ben ik een ander.

Ik roei en de ramen volgen
mij vanachter hun groene glazen,
en zo doet het water. De beuk
kleurt me purper. Ik hoor
de schreeuw onschreeuwbaar in de
aders. Ik ben op afroep.

De Merwede

De Merwede, een verdiend hoera
voor de welvaart, meezeulend
pink en vaars, of ze terugduwend
als een oprisping. Twee heren,
die God's tale spreken, wikken

de verkoopkansen van touw en traan.
Een dienster reikt hen de toe-
bereidselen, tabak en jenever.

Haar blasfeme benen in laarsjes,
de blauwste glans van mest-
vliegen, punt één op de agenda.
En haar borstjes, mamazeggers,
een relatiegeschenk, zwart-
ingeregen, wit-uitgepeld. Uit-
varend tussen haar overkanten,
ter elfder ure de Merwede.

Pampus

In een wrakkig bootje gaan we
scheep, en jagen op de gras-
karper, want wij kunnen niet
buiten het leven, dat wij
maken, evenmin als de karper

buiten het sop. Geruislozer
nog glijden de zeilen der
jachten langs het heden af, en
zijn evengoed even later
spoorloos om de noord verdwenen.

De pees gespannen, de pijl
schampt af in de breking van
het water. Stiller de graskarper
in het zog, luisterend
aan de bron der geruchten.

Kantoor

Op deze verdiepingen hielden
wij kantoor, strenggeleerd
het oor lenend aan de clientèle,
de uren uitzittend, de on-
neembare muren negerend.

Na het werk het lege perron,
de voeten licht als loco-
motieven, de direkteuren, die
nog riepen: Wij zijn zo
goed als zeker blij met U.

Nu dwalen we rond op de
afdeling. Stof dwarrelt neer op
de stukken. Met dat al
moeten wij tóch ons gewicht
gehad hebben voor de heren.

Bert Toussaint & Philip van der Eijk
De spiegel van Georg Trakl
Bij de vertaling van twee prozagedichten

Georg Trakl

In een brief aan Ludwig von Ficker uit 1915 schrijft Rainer Maria Rilke over het werk van Georg Trakl: 'Ik denk dat zelfs de intimus deze visies en inzichten nog steeds ervaart als een buitenstaander, die tegen glasruiten gedrukt staat: want Trakls beproeving voltrekt zich als in spiegelbeelden en vult zijn gehele ruimte, die onbetreedbaar is als de ruimte in een spiegel (wie mag hij wel geweest zijn?).'[1.]
Georg Trakl, geboren in 1887 in Salzburg, overleden in 1914 als soldaat in Polen aan een overdosis cocaïne. Een kort leven vol indringende ervaringen, psychische kwellingen en maatschappelijke mislukkingen. Een klein oeuvre, waarvan het meeste postuum is gepubliceerd: overwegend poëzie, aanvankelijk in traditionele versvorm, later in vrije verzen; enkele prozagedichten en -schetsen; een paar onvoltooide toneelstukken. Een werk dat ondanks die geringe omvang en ondanks de betrekkelijke monotonie van thematiek en beeldspraak, telkens opnieuw indruk maakt en dat dan ook een onevenredig grote hoeveelheid secundaire literatuur over zich heeft afgeroepen.

Wat is de oorzaak van die blijvende belangstelling? In elk geval is het werk van Trakl, zowel qua vorm als qua thematiek, uniek en onmiskenbaar eigensoortig. Opvallend en indringend is het gebruik van beelden en kleuren, die macaber en prachtig, omineus en helder tegelijk zijn. De structuur van de gedichten is fragmentarisch en verward: sterk contrasterende beelden volgen elkaar op, breken abrupt af en vormen, als de flarden van een droom, een grotesk geheel. De stijl is bewust apart, gekunsteld bijna: afwijkende woordvolgorde, nevenschikking van inhoudelijk disparate mededelingen, plotseling gedragen en archaïsch taalgebruik dat herinnert aan de Psalmen, dan weer een telegramstijl-achtige opeenvolging van korte kreten, het eigenaardige bijwoordelijk gebruik van stoffelijk bijvoeglijke

naamwoorden - en dit alles overkomt de lezer alsof hij een complex modern muziekstuk hoort: de poëzie van Trakl is, misschien meer dan welke andere ook, poëzie om hardop te lezen.

Verval is het kernwoord waarmee de thematiek van Trakls werk te benoemen is. Trakl behoorde tot een jonge generatie van kunstenaars en intellectuelen die de ondergang van de negentiende-eeuwse burgerlijke cultuur zagen naderen. Zij leverden scherpe krtiek op de conventionele moraal van deze bourgeoisie - waar zij zelf uit voortkwamen, maar waaruit zij zich uit alle macht probeerden los te maken, o.m. door haar te confronteren met een bohémienachtige levensstijl, waarin drugs en alcohol een belangrijke rol speelden. In geëxalteerde sfeer vonden discussies plaats over Nietzsche en Dostojevski en werd bevlogen gezocht naar een nieuwe en antimoralistische vorm van christelijke religie (Trakl kwam uit een protestantse familie). In de literatuur wilde men afrekenen met mooischrijverij, burgerlijkheid en romantische zoetheid en in zo objectief en scherp mogelijke beelden legde men genadeloos de vinger op de tekens van verval en ondergang die de voorgaande generaties zelfgenoegzaam hadden verzwegen. Twee tijdschriften gaven in Oostenrijk de toon aan van deze nieuwe beweging: Der Brenner, dat onder leiding stond van Ludwig von Ficker en waarin Trakl regelmatig publiceerde, en het door de cultuurcriticus Karl Kraus geredigeerde Die Fackel.

Trakls poëzie draagt nadrukkelijk het stempel van deze vervalsstemming: er is geen gedicht waarin geen woorden als ‘herfst’, ‘avond’, ‘schemering’ voorkomen, waarin beelden van verderf en ondergang niet aanwezig zijn. Maar de ondergangsthematiek vindt slechts ten dele een verklaring in Trakls contact met avantgardistische stromingen. Zij zou niet zo overheersend zijn geweest wan-

neer zij niet ook in Trakls persoonlijke leven zo'n ingrijpende rol zou hebben gespeeld - hetgeen ook duidelijk maakt waarom Trakl zelf nauwelijks gestalte kon geven aan het idealisme van de Brenner Kreis. De verslaving aan drugs en alcohol, het onvermogen daardoor een maatschappelijk bestaan op te bouwen en, niet in de laatste plaats, de liefdesrelatie met zijn zuster Grete beleefde Trakl in een schizofrene wisselgang tussen heftige wellust en kwellende schuldgevoelens. Deze gespletenheid wordt in de prozagedichten dikwijls uitgedrukt door het spiegelmotief: in zijn spiegelbeeld herkent de hoofdpersoon de beeltenis van zijn zuster, dan weer ontdekt hij ‘in haar stralende zijn eigen waanzinnige gelaat’, of hij ziet in het spiegelende water van de rivier hoe zijn eigen gezicht hem verlaat. De wellust, vaak met het pregnante ‘purper’ aangeduid, heeft naast een seksuele ook een agressieve en gewelddadige kant (in de gedichten: het mishandelde kind, de gedode duif). De schuldgevoelens richten zich tegen de familie, vooral tegen de moeder, die in de gedichten dikwijls als personificatie van het geweten onverwacht opduikt en schrik aanjaagt, maar ook tegen God, die bij Trakl beurtelings zegen en vloek, vervoering en tuchtiging schenkt, maar die uiteindelijk steeds als afwezige of zwijgende wordt voorgesteld: noch van hem, noch van de Christusfiguur, van wie uitsluitend het lijden wordt benadrukt (motieven: de doornen kroon, het kruis) is definitieve verlossing te verwachten.[2.]

In Trakls vroege werk (tot ongeveer 1912) overweegt dit persoonlijke engagement met verval en ondergang. Dit werk is sterk beïnvloed door een aantal symbolistische dichters (Baudelaire, Poe, Wilde, Rimbaud, Hofmannsthal en George) en doortrokken van gewelddadigheid en perverse seksualiteit; daarnaast getuigt het ook van het ‘ennui’, het noodlot dat de dichter als een vloek meedraagt.

> Die bunten Bilder, die das Leben malt
> Seh' ich umdüstert nur von Dämmerungen[3.]

klinkt het in ‘Confiteor’, dat zich goed laat vergelijken met Baudelaires ‘La destruction’ uit *Les fleurs du mal*:

> Sans cesse à mes côtés s'agite le démon,
> Il nage autour de moi comme un air impalpable.[4.]

Heeft het noodlot hier alleen subjectieve betekenis, in het latere werk krijgt het een universele lading. In visionaire evocaties wordt een gedoemde wereld opgeroepen, waarin een klein aantal motieven telkens terugkeert: het water, de sterren, de maan, de zon, het woud en het wild daarin; en zij zijn deelgenoot van een bestaan dat de ondergang in zich bergt. Tegelijk met deze ontwikkeling treedt ook een verandering in stijl en versvorm in, van traditionele metra en rijmschema's naar vrije verzen, onregelmatige strofenbouw, soms zeer barokke beeldpraak en (vooral in de prozagedichten) een sterk afwijkende syntaxis - stilistische vernieuwingen die ondenkbaar zijn zonder het voorbeeld van Rimbauds *Illuminations.*

De tragiek van Trakl is dat hij aan het verderf dat hij in de wereld waarneemt, zelf deel heeft en zich er niet van kán bevrijden. Het kwellend besef hiervan geeft aan het werk een beklemmende en koortsachtige sfeer. Buien van razernij en agressie en martelend schuldbesef volgen elkaar op in een golfbeweging. Deze wordt soms korter of langer onderbroken door zoektochten naar een eenwording met de natuur, die een kortstondige euforie schenkt - totdat de waanzin opnieuw van de hoofdpersoon bezit neemt.

De hierbij vertaalde prozagedichten bieden een indringende illustratie van deze thematiek. De hoofdpersonen in *Traum und Umnachtung* (dat sterk herinnert aan

Poe's *The Fall of the House of Usher*) en *Offenbarung und Untergang* worstelen om te ontkomen aan de naderende ondergang maar weten tegelijkertijd dat zij die ondergang zelf, als een vloek, over zich hebben afgeroepen en haar in vervulling brengen. De doem die ligt over het 'vervloekte geslacht' waartoe zij behoren, is zo zwaar dat verzoening en verlossing in christelijke zin onmogelijk zijn. De religieuze vervoering die de hoofpersoon in het eerste deel van *Traum und Umnachtung* ervaart, wordt slechts geïnspireerd door het verleden en is van korte duur. Gods engelen in *Offenbarung und Untergang* zijn gevallen en zijn - zoals ook in andere gedichten van Trakl - eerder een uiterlijke projectie van de eigen persoonlijkheid van de hoofdpersoon: zij zijn, net als deze, ambivalent, beurtelings bedreigend en beschermend, maar uiteindelijk onbeholpen en onmachtige gezellen die in de ondergang delen. En het avondmaal (waarop het slot van Traum und Umnachtung onmiskenbaar zinspeelt), waar brood tot steen wordt en waar de familieleden 'met purperen gezichten de hel verzwijgen', is een galgemaal geworden.

Het tragische van de hoofdpersoon wordt paradoxaal uitgedrukt in de woorden 'umnachteter Seher': hij balanceert op het breukvlak van droom en waanzin, openbaring en ondergang. Helderziende, ziet hij de werkelijkheid in haar ware, verdorven aard, ziet hij ook hoe de werkelijkheid anders zou kunnen zijn (het visioen van de lente in het derde deel van *Traum und Umnachtung*); maar waanzinnige, pleegt hij als in verblinding moord en gewelddadigheden en laadt hij de schuld op zich van het 'ontaarde geslacht' - en zelfs de poging de kwelling van dit breukvlak te bezingen en door woorden te bezweren, mislukt: het lied van de waanzinnige dichter wordt 'door Gods wind verzwolgen.'

Meer nog dan Trakls overige werk vragen de hierna volgende prozagedichten het uiterste van de lezer. Een verhaalstructuur is zelfs na diepgaande analyse nauwelijks aanwijsbaar en ook het tijdsverloop schijnt geen houvast te bieden. De teksten lijken op de beeldenstroom van een droom, waarin telkens een ontwikkeling wordt ingezet maar na korte tijd onderbroken en waarin de orde voornamelijk bestaat in het steeds terugkeren van dezelfde motieven en personen - zij het in wisselende gedaante. Als er al sprake is van een 'ontwikkeling', zou men nog het best van een 'intensivering' kunnen spreken, van een langzaam maar onregelmatig opvoeren van de spanning tot een climax.

Georg Trakl

Het gebruik van beelden, kleuren en stoffelijk bijvoeglijke naamwoorden lijkt niet terug te gaan op een onderliggende hiërarchie van symbolische waarden, maar een zo direct en sensitief mogelijk effect te beogen. Trakl gebruikt woorden als 'purper', 'kristallen' en 'stenen' weliswaar zeker niet willekeurig, maar het gaat meer om hun, vooral door de context bepaalde, gevoelswaarde dan om eventuele diepere (bijv. seksuele of religieuze) betekenissen.[5.] Daarmee wordt het lezen van Trakl tot een mede voltrekken van zijn beproeving: zonder dat de lezer de gecompliceerde teksten geheel kan ontraadselen, wordt hij onontkoombaar van buitenstaander tot directe getuige van een verscheurde wereld, waarin realiteit en spiegelbeeld niet meer van elkaar te onderscheiden zijn.

Traum und Umnachtung en *Offenbarung und Untergang* zijn nog niet eerder in het Nederlands vertaald.[6.] Beide prozagedichten dateren uit Trakls laatste levensjaar; het eerste maakt deel uit van de verzameling *Sebastian im Traum*, die Trakl wel zelf had samengesteld maar waarvan hij de publicatie niet meer beleefde; *Offenbarung und Untergang* werd na zijn dood in Der Brenner afgedrukt.

De vertalingen zijn gebaseerd op de tekst zoals afgedrukt in de editie van Walther Killy & Hans Szklenar, *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, 2 Bände, Salzburg, Otto Müller Verlag 1969. Een korte biografie van Trakl is geschreven door Otto Basil, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt Verlag 1965.

Eindnoten:

1. Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, Leipzig 1938, nr. 17, p. 36 (vert. Bert Toussaint).

2. Zo in ‘Unterwegs’, r. 9: ‘jemand hat diesen schwarzen Himmel verlassen’, en het slot van ‘Helian’: ‘Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel (...) Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.’ (r. 89, 94).
3. ‘Confiteor’, r. 1-2.
4. R. 1-2.
5. Hiermee wil niet gezegd worden dat ze die betekenissen niet hebben: wat dit betreft is vanuit de psycho-analytische invalshoek veel aandacht besteed aan Trakls gebruik van kleuren en motieven, bijv. door Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg 1957.
6. Nederlandse vertalingen van Trakls werk zijn schaars. Een selectie gedichten in vertaling biedt Huub Beurskens, *Het zwijgen in de steen*, Amsterdam 1981 (Meulenhoff); verder zijn enkele gedichten vertaald door W. van Elden (in Maatstaf 1969/70), pp. 628-630; en P. Vanderschaege (in: *Oostenrijkse poëzie in de twintigste eeuw*, Nijmegen 1976 (Gottmer), pp. 50-58).

Georg Trakl
Openbaring en ondergang

Vreemd zijn de nachtelijke paden van de mens. Toen ik slaapwandelend langs de stenen kamers ging en er brandde in elke kamer een stil lampje, een koperen kandelaar en toen ik, ijskoud, op mijn bed terugviel, stond aan mijn hoofdeinde weer de zwarte schaduw van de vreemdelinge en zwijgend verborg ik mijn gezicht in mijn langzame handen. Ook was de hyacint bij het raam blauw ontloken en op de purperen lippen van de ademende man vormde zich het oude gebed, van de oogleden gleden kristallen tranen, gestort om de bittere wereld. In dit uur van mijn vaders dood was ik de witte zoon. In blauwe huivering kwam van de heuvel de nachtelijke wind, de donkere weeklacht van mijn moeder en stierf weer weg en ik zag de zwarte hel in mijn hart; minuut van zacht glinsterende stilte. Zacht trad uit de kalkmuur een onuitsprekelijk gezicht - een stervende jongeman - de schoonheid van een thuiskomend geslacht. Wit als de maan omvatte de koelte van de steen mijn wakende slaap, stierven de passen van schaduwen op vervallen treden weg, een roze rondedans in het tuintje.

Zwijgend zat ik in een verlaten café onder doorrookte houten balken eenzaam bij de wijn; een stralend lijk gebogen over een donkere plek en er lag een dood lam voor mijn voeten. Uit verschoten blauw trad de bleke gestalte van mijn zuster en haar bloedende mond sprak als volgt: steek, zwarte doorn. Ach, nog steeds luiden mijn zilveren armen van wild onweer. Vloei, bloed waarover schreeuwend de rat glipt. Flakkert op, u sterren, in mijn gebogen wenkbrauwen; en zacht luidt het hart in de nacht. Er brak een rode schaduw met een vlammend zwaard het huis in en vluchtte met besneeuwd voorhoofd. O bittere dood. En er sprak een donkere stem van binnen uit mij: mijn zwarte paard brak ik in het nachtelijke bos de hals, toen uit zijn purperen ogen waanzin flitste; de schaduwen van de iepen vielen op mij, de blauwe lach van de bron en de zwarte koelte van de nacht, toen ik, een wilde jager, besneeuwd wild opjaagde; mijn gezicht stierf weg in een stenen hel.

En zachtglanzend viel een druppel bloed in de wijn van de eenzame; en toen ik daarvan dronk, smaakte hij bitterder dan papaver; en een donkere wolk omhulde mijn hoofd, de kristallen tranen van verdoemde engelen; en zacht gleed bloed uit de zilveren wond van mijn zuster en er viel een vurige regen op mij.

Naar de rand van het bos wil ik gaan, een zwijgende, uit wiens sprakeloze handen de haren zon viel; een vreemdeling op de avondheuvel, die huilend zijn oogleden opslaat boven de stenen stad; wild, dat stil staat bij de vrede van de oude vlier; o rusteloos luistert het schemerende hoofd, of volgen aarzelende passen de blauwe wolk langs de heuvel, de plechtige sterren ook. Aan de kant begeleidt het groene gewas, begeleidt op bemoste bospaden stil de schuwe ree. De hutten van de dorpsbewoners zijn stom en gesloten en beangstigend is de blauwe klacht van de stortbeek in de zwarte windstilte.

Maar toen ik het rotspad afdaalde werd ik door waanzin gegrepen en ik schreeuwde luid in de nacht; en toen ik mij met zilveren vingers over het zwijgende water boog, zag ik dat mijn gezicht mij verlaten had. En de witte stem sprak tot mij: dood je! Zuchtend kwam de schaduw van een jongen in mij boven en keek mij stralend met kristallen ogen aan, zodat ik huilend onder de bomen, onder de onmetelijke sterrenhemel, ineenzonk.

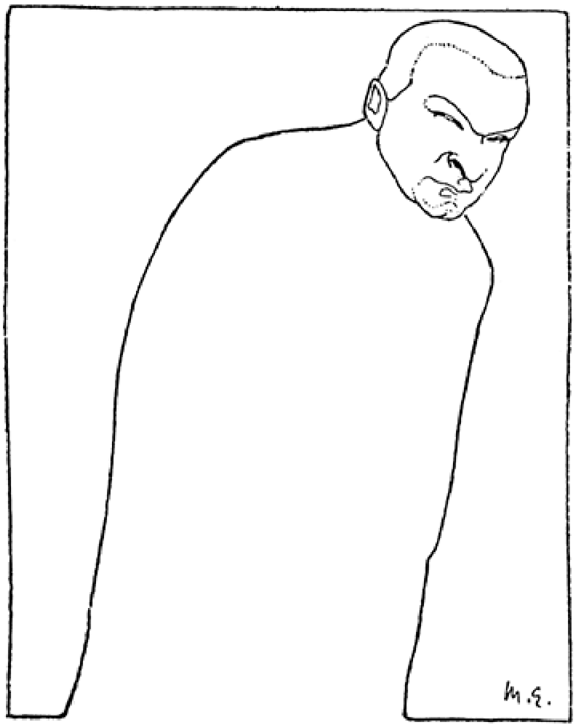
Een rusteloze zwerftocht langs ruig gesteente, ver van gehuchten in de avond en kuddes die thuiskomen; ver weg weidt de ondergaande zon de kristallen weide en haar wild gezang is schokkend, de eenzame schreeuw van een vogel, verstervend in blauwe rust. Maar stil kom jij in de nacht, toen ik wakker bij de heuvel lag, of razend in voorjaarsonweer; steeds zwarter omhult de melancholie mijn afgesneden hoofd, verschrikken huiveringwekkende bliksemstralen mijn nachtziel, verscheuren je handen mijn van adem stokkende borst.

Toen ik in de schemerende tuin liep, en de zwarte boze gedaante had zich van mij losgemaakt, omringde mij de hyacinten stilte van de nacht; en ik voer op een gewelfde boot over de stille vijver en milde vrede betastte mijn versteende voorhoofd. Zonder iets te zeggen lag ik onder de oude weiden en de blauwe hemel was hoog boven mij en vol sterren; en toen ik starend wegstierf, stierven angst en pijn heel diep in mij; en de blauwe schaduw van de jongen verrees stralend in het donker, zacht gezang; verrees op vleugels van maanlicht boven de groen uitlopende kruinen, kristallen klippen, het witte gezicht van mijn zuster.

Op zilveren sandalen daalde ik de doornen treden af en ik betrad het bepleisterde vertrek. Stil brandde hier een kandelaar en zwijgend verborg ik in purperen linnen mijn hoofd; en uit de aarde werd een kinderlijk geworpen, een schepping van de maan, dat langzaam uit mijn schaduw trad en met gebroken armen in de stenen trechter neerviel, vlokkige sneeuw.

(Vertaling: Bert Toussaint)

Georg Trakl
Droom en waanzin



I

In de avond werd de vader een grijsaard; in donkere kamers versteende het gelaat van de moeder en op de jongen drukte de vloek van het ontaarde geslacht. Soms herinnerde hij zich zijn jeugd vol ziekte, angst en duisternis, vol heimelijk spelen in de sterrentuin, of dat hij de ratten voerde op de schemerige binnenplaats. Uit een blauwe spiegel trad de tengere gestalte van zijn zuster en hij viel als dood neer in het donker. 's Nachts barstte zijn mond als een rode vrucht open, en de sterren glinsterden boven zijn sprakeloze droefheid. Zijn dromen vervulden het oude huis van de vaderen. In de avond liep hij graag over het vervallen kerkhof, of hij bekeek in de schemerige dodenkamer de lijken, de groene vlekken van ontbinding op hun schone handen. Bij de poort van het klooster vroeg hij om een stuk brood; de schaduw van een zwart paard sprong uit het donker en deed hem schrikken. Wanneer hij in zijn koele bed lag, overviel hem onuitsprekelijk verdriet; maar er was niemand om zijn hand op zijn voorhoofd te leggen. Wanneer de herfst kwam liep hij, helderziende, in bruine landouwen. O de uren van wilde vervoering, de avonden aan de groene rivier, de jachten. O de ziel die zacht het lied zong van het vergeelde riet; vurige vroomheid. Stil en lang keek hij in de sterreogen van de pad, betastte met huiverende handen de koelte van de oude steen en sprak over de eerbiedwaardige sage van de blauwe bron. O de zilveren vissen en de vruchten die van de kreupele boom vielen. De akkoorden van zijn passen vervulden hem met trots en mensenverachting. Op weg naar huis kwam hij bij een onbewoond kasteel. Vervallen goden stonden in de tuin, wegtreurend in de avond. Hij bedacht zich: hier leefde ik vergeten jaren. Een orgelkoraal vervulde hem met Gods huiver. Maar in een donkere holte bracht hij zijn dagen door, loog en stal en verborg zich, vlammende

wolf, voor het witte gelaat van zijn moeder. O het uur dat hij met stenen mond in de sterrentuin wegzonk, de schaduw van de moordenaar over hem kwam. Met purperen voorhoofd

ging hij naar het moeras, en Gods toorn tuchtigde zijn metalen schouders; o de berken in de storm, het donkere gedierte dat de paden van zijn waanzin meed. Haat verbrandde zijn hart, wellust, wanneer hij in de groenkleurende zomertuin het zwijgende kind mishandelde, in diens stralende zijn eigen waanzinnige gelaat herkende. Wee de avond aan het raam, waar uit purperen bloemen, een grijzig geraamte, de dood stapte. O jullie torens en klokken; en de schaduwen van de nacht vielen als stenen op hem.

II

Niemand hield van hem. Zijn hoofd verbrandde leugen en ontucht in schemerige kamers. Het blauwe ruisen van een vrouwenkleed deed hem tot een zuil verstarren en in de deur stond de nachtelijke gestalte van zijn moeder. Tot aan zijn slapen verhief zich de schaduw van het kwade. O jullie nachten en sterren. In de avond ging hij met de kreupele de berg op; over de ijzige top lag de rozige glans van het avondrood, en zijn hart klonk zacht in de schemering. Zwaar vielen de woeste dennen over hen en de rode jager stapte uit het woud. Toen het nacht werd, brak als kristal zijn hart en de duisternis sloeg zijn voorhoofd. Onder kale eikebomen wurgde hij met ijzige handen een wilde kat. Klagend verscheen rechts van hem de witte gestalte van een engel en in het donker groeide de schaduw van de kreupele. Maar hij hief een steen en wierp die naar de ander, zodat hij jankend wegvluchtte, en kermend verdween in de schaduw van de boom het zachte gelaat van de engel. Lange tijd lag hij op de stenige akker en bekeek vol verwondering de gouden tent van de sterren. Door vleermuizen opgejaagd stormde hij weg in de duisternis. Buiten adem kwam hij het vervallen huis binnen. Op de binnenplaats dronk hij, wild dier, van het blauwe water van de put totdat hij het koud kreeg. Koortsig zat hij op de ijskoude trap, uitrazend tegen God dat hij zou sterven. O het grauwe aangezicht van de angst, wanneer hij zijn ronde ogen opsloeg boven de opengesneden keel van een duif. Voortsluipend over vreemde trappen kwam hij een Joods meisje tegen, en hij greep naar haar zwarte haar en nam haar mond. Iets vijandigs volgde hem door duistere straten en een ijzeren gerinkel verscheurde zijn oor. Langs herfstige muren volgde hij, een koorknaap, stil de zwijgende priester; onder verdorde bomen ademde hij dronken het scharlaken van dat eerbiedwaardige gewaad. O de vervallen schijf van de zon. Weldadige martelingen verteerden zijn vlees. In een verlaten doorrit verscheen hem, stijf van het vuil, zijn bloedende gestalte. Dieper was zijn liefde voor de verheven werken van de steen; de toren die met helse grimassen 's nachts de blauwe sterrenhemel bestormt; het koele graf waarin het vurige mensenhart bewaard is. Wee de onuitsprekelijke schuld die het verkondigt. Maar toen hij in de gloed van zijn gedachten de herfstige rivier afvoer onder kale bomen door, verscheen hem in harig gewaad, een vlammende demon, zijn zuster. Bij het ontwaken doofden bij hun slapen de sterren uit.

III

O vervloekt geslacht. Als in bezoedelde kamers ieders noodlot voltrokken is, treedt met rottende passen de dood het huis binnen. O was het buiten toch lente en zong in de bloeiende boom toch een lieflijke vogel. Maar grauwachtig verdort het karige

groen aan de ramen van de nachtwezens, en de bloedende harten beramen nog kwaad. O schemerig de voorjaarswegen van de beramer. Met des te meer recht vervult de bloeiende haag hem met vreugde, het jonge gewas van de landman en de zingende vogel, Gods zachte schepsel; de avondklok en de lieflijke mensengemeenschap. Vergat hij toch zijn lot en de doornige stekel. Onbelemmerd groen kleurt de beek, waar zijn voet zilverig wandelt, en een sprekende boom ruist boven zijn waanzinnig hoofd. Dan tilt hij met magere hand de slang op en in vurige tranen smolt zijn hart weg. Verheven is het zwijgen van het bos, groengekleurde duisternis, en het bemoste gedierte dat opfladdert wanneer het avond wordt. O huiver, omdat iedereen zijn schuld kent, doornige paden gaat. Toen vond hij in de doornstruik het witte lichaam van een kind, bloedend als de mantel van haar bruidegom. Maar hij stond begraven in zijn stalen haar sprakeloos en lijdzaam voor haar. O de stralende engelen, verstrooid door de purperen nachtwind. De hele nacht bracht hij door in een kristallen holte, en de uitslag groeide zilverig op zijn voorhoofd. Een schaduw, liep hij over het muilezelpad onder herfststerren. Er viel sneeuw, en blauwe duisternis vervulde het huis. Als van een blinde klonk de harde stem van zijn vader en bezwoer de angst. Wee de gekromde verschijning van de vrouwen. Uit de verstarde handen van het ontstelde geslacht vielen vrucht en gereedschap op de grond. Een wolf verscheurde de eerstgeborene, en de zusters vluchtten in donkere tuinen naar knokige grijsaards. Een waanzinnige ziener, zong hij tegen vervallen muren, en Gods wind verzwolg zijn stem. O wellust van de dood. O kinderen van een duister geslacht. Zilverig glinsteren de kwade bloemen van het bloed aan zijn slaap, de koude maan in zijn gebroken ogen. O nachtwezens; o vervloekten.

IV

Diep is de sluimering in duistere vergiften, vervuld van sterren en van het witte gelaat van de moeder, het stenige. Bitter is de dood, het voedsel van wie met schuld beladen zijn; in het bruine kreupelhout van de stam vielen grimlachend de aarden gezichten neer. Maar zacht zong hij in de groene schaduw van de vlier, toen hij uit boze dromen ontwaakte; een lieve speelgenoot, naderde hem een rozige engel zodat hij, zacht wild dier, tot in de nacht wegsluimerde; hij zag het sterrengelaat van de reinheid. Als goud vielen de zonnebloemen over de schutting van de tuin, toen het zomer werd. O de ijver van de bijen en groen lover van de noteboom; het voorbijtrekkende onweer. Zilverig bloeide ook de papaver, droeg in de groene zaaddoos onze nachtelijke sterredromen. O wat stil was het huis toen de

vader in het donker verdween. Purper rijpte de vrucht aan de boom, en de tuinman bewoog zijn harde handen; o harige tekens in stralende zon. Maar stil trad in de avond de schaduw van de dood in de treurende kring van zijn familie en als kristal klonk zijn pas over de groene weide voor het woud. Zwijgenden, gingen zij aan tafel; stervenden, braken zij met wassen handen het brood dat bloedde. Wee de stenen ogen van de zuster, toen tijdens de maaltijd haar waanzin overging op het nachtelijk voorhoofd van haar broer, het brood onder moeders lijdende handen tot steen werd. O vervallenen, toen zij met zilveren tongen de hel verzwegen. Toen doofden de lampen in het koele vertrek, en uit purperen maskers zagen de lijdenden elkaar zwijgend aan. De hele nacht ruiste de regen en verkwikte het veld. In doornige wildernis volgde de donkere de verwelkte paden in het koren, het lied van de leeuwerik en de zachte stilte van het groene struikgewas om rust te vinden. O jullie dorpen en bemoste treden, gloeiende aanblik. Maar aan de zoom van het bos wankelen benen stappen over slapende slangen en het oor volgt nog steeds het razende krijsen van de gier. Een stenige woestenij vond hij in de avond, geleide van een dode, in het donkere huis van de vader. Een purperen wolk omwolkte zijn hoofd zodat hij zwijgend over zijn eigen bloed en beeltenis heenviel, een maangelaat, als een steen in de leegte wegzonk toen in de gebroken spiegel, een stervende jongeling, zijn zuster verscheen; de nacht verzwolg het vervloekte geslacht.

(Vertaling: Philip van der Eijk)

Aart van Zoest
Droit de réponse

Boekhandel Michon in Enschedé bestaat vijftien jaar en viert dat op gepaste wijze. Door de zaak eens helemaal op te knappen. Door een feestuitgave te laten verschijnen. En wat voor een. De opdracht ging naar Hellema. Beter kon de keuze niet wezen. Ik beschouw Hellema als een van de beste en interessantste Nederlandse schrijvers onzer dagen. Zijn proza is schitterend. Geen woord te veel, de kunst van de litotes ten top. Taal als een vurige kool. En hij heeft iets te vertellen, wat niet van iedereen kan worden gezegd. Hellema heeft veel meegemaakt, veel nagedacht, veel gevoeld en uit zijn ervaring, uit zijn reflectie en zijn emotie reikt hij de lezer brokjes aan. Op een ingehouden stoere manier, bijna schuchter maar heel fel, bijna preuts maar erg heftig. Zodat de lezer krachtig in de ziel wordt getroffen, maar tussen die klappen door tot zelfwerkzaamheid wordt gedwongen: hij moet nogal eens twee keer lezen om één keer te kunnen begrijpen wat er gebeurd is en wat de boodschap van het beschrevene is. Hellema heeft dat bijzondere schrijftalent: als je hem uit hebt, wil je eigenlijk meteen weer bij het begin beginnen om al het wit in te vullen dat er tussen de regels was.

Twente - een plaatsbepaling in de tijd heet de tekst die Hellema schreef voor het jubileum van Michon. Na de bittere oorlogsjaren met kampervaringen (zie vooral *Langzame dans als verzoeningsrite*) is Hellema in Twente en in de textielindustrie terecht gekomen. Hij zat er met zijn neus bovenop, nee zat er helemaal middenin, toen de Twentse textielindustrie zijn teloorgang moest beleven, en van dat meebeleven profiteert de Nederlandse literatuur, zoals te lezen valt in *Enkele reizen deden niet ter zake* (daar zit ook nog veel verwerking in van de ervaringen met W.O.-II en de Duitsers, in dit geval ook eens met die uit de DDR) en vooral in de echte industrieroman *Joab*, waarin trouwens Oost-Duitsland ook niet buiten schot blijft.

Een Tukker honoris causa dus, ook al heeft hij al weer een nieuwe bocht genomen en pendelt hij nu tussen Bilthoven en Londen heen en weer. De herinneringen die leiden tot de plaatsbepaling in de tijd zijn boeiend en stemmen tot nadenken. Helemaal aan het begin vertelt hij een 'steeds terugkerende droom van vrijheid en macht, de macht die vrijheid betekent, in cel B 1/3 van de gevangenis aan de Amstelveenseweg waar ik na mijn arrestatie en eindeloze verhoren van de Gestapo voorlopig was ondergebracht.' Hij vervolgt: 'Ik droomde daar dat ik een Russische grootgrondbezitter was die, hoog te paard gezeten, eerbiedig door zijn onderhorigen werd gegroet; de ochtendrit over bedauwde velden, langs beken waaruit de nevels van de nieuwe dag opstegen, had mijn paard dat dampte en snoof, vermoeid. Mij had het vervuld van nieuwe kracht en met de lankmoedigheid die het ware machtsgevoel zich kan veroorloven, zag ik ervan af mijn voeten uit de stijgbeugels te trekken om wie dichtbij kwam of niet ver genoeg opzij ging een trap te geven.'

En dan wordt onmiddellijk het verband gelegd tussen de droom van de gevangene en zijn onmenselijke situatie. 'Het was dezelfde lankmoedigheid als die mijn ondervragers hadden betoond, de absolute negatie van het individu dat zelfs niet waard gevonden wordt om te worden mishandeld. Mijn antwoorden op de steeds herhaalde routinevragen werden verveeld aangehoord door beambten van de Sicherheits Dienst die achteloos met hun ploertendoder speelden, meer om zich bezig te houden dan om mij angst in te boezemen - wat het niettemin deed.

Het was deze angst die ik uitzweette in mijn onrustige Russische dromen, dromen waarin ik mijn toestand van vernedering compenseerde door mij te identificeren met de landheer.'

Door die identificatie valt te verklaren dat Hellema vijftien jaar later het beminde Amsterdam verliet: in Twente kon hij ‘landheer’ worden, dat wil zeggen een eigen huis en een stuk grond verwerven.

Het aardige is dat de droom en de identificatie met de Russische landheer ons ook iets kan leren over Hellema's persoonlijke ideologie. Daarin komt namelijk de volgende impliciete regel voor: het kan goed en nodig zijn om van tijd tot tijd bepaalde personen een trap te geven. Explicieter en minder vaag formuleert Hellema het zelf: ‘Nog tot het eind van deze eeuw zal elke Duitser voor je in het stof kruipen als je hem op gepaste wijze een grote bek geeft.’

Identificatie, we hadden het er nog over, naar aanleiding van Sartres *Vuile handen*, tijdens een recente zitting van de Academie Waterland, nietwaar? ‘Met wie hebben jullie je geïdentificeerd?’ vroeg ik, en ik verwachtte dat vrijwel iedereen zou antwoorden: ‘Met Hugo.’ De eerste antwoorden luidden inderdaad zo, maar toen kwamen de verrassingen. Sommigen hadden zich met Hoederer geïdentificeerd, anderen met Louis, met Olga, met Jessica, of nu eens met de een, dan weer met de ander. Jij verklaarde met een postmodern lachje dat je je met Jessica had geïdentificeerd. Postmodern betekent dat je alles op losse schroeven zet en buiten schot blijft door vernuftige ironie-indekking.

Identificatie is misschien wel het belangrijkste verschijnsel in de literatuur en de belangrijkste verklaring van de vervoering die literatuur teweeg brengt. Bewijs uit het ongerijmde: een boek dat geen enkele mogelijkheid tot identificatie biedt, werp je weg. Daarentegen heeft een tekst met mogelijkheden tot identificatie die bijzondere kwaliteit: langs de weg van herkenning word je tot

ontdekkingen gebracht en zo opent literatuur je ogen, je zichtbare ogen en ook je innerlijke oog.

Wat identificatie precies is, daarover valt veel te piekeren en te zeggen. Heel globaal zou je kunnen stellen dat er van identificatie sprake is wanneer je een ‘samenvalling’ beleeft met een ander, speciaal met een imaginaire figuur. Je ‘bent’ even die ander. Zo was Hellema in zijn droom een Russische landheer. Zo zijn we allemaal, neem ik toch aan, Dmitri, Iwan en Aljosja geweest, en ook Groesjenka, Katja, Liza Chochlakowa, en - laten we het toegeven - zelfs kapitein Snegirew of vader Karamazow, of Smerdjakow. Het is uiteindelijk een psychologisch proces, zeker, maar het wordt allemaal op gang gebracht door de almachtige verteller, die ons, zijn lezers, onverbiddelijk manipuleert. Of we willen of niet, we kijken hoofdzakelijk naar die ene, soms zelfs kijken we in zijn hoofd en in zijn hart. En we kijken van de weeromstuit met die ene mee naar het gebeuren en naar alle anderen. Focalisatie, weet je wel, in de eerste en in de tweede graad.

Ook in een toneelstuk, want ook een toneelstuk bevat een vertelling en daarachter zit de manipulerende verteller. *Vuile handen* nodigt uit tot identificatie met Hugo, domweg door die eenvoudige vertellerstruc: hij is het meest in beeld. En, laten we heel eerlijk zijn, als Hoederer dreigt de verstopte revolver te vinden, hopen we niet, als de brave burgers die we zijn, dat het hem lukt, maar we zweten met de potentiële moordenaar mee, omdat de verteller hem heeft bevoorrecht als gefocaliseerde focalisator.

We hopen dat Hoederer de revolver *niet* vindt, omdat, als hij het wel doet, de Hugo in ons gefrustreerd zou raken (psychologisch aspect), maar ook omdat we niet willen dat ons verhaal, onze droom, ons fantasme, wordt versjteerd. Een van de Waterlandse academici merkte dat zeer spits op.

Waarmee dan gezegd is dat identificatie allereerst als narrotologisch proces zou moeten worden onderzocht. Ik heb niet de indruk dat het al intensief wordt gedaan. Het intelligentste dat ik over identificatie heb gelezen, was van de hand van de Utrechtse romanist Ad Bosch. ‘De lezer tussen twee Célines’ heet zijn stuk in Céline Journaal 3 (voorjaar 1982). De uitwerking van zijn in dat artikel gelanceerde idee heb ik in manuscriptvorm onder ogen gehad. Hij heeft het eens opgestuurd naar de redactie van een vaktijdschrift, maar kreeg een briefje terug van de redactiesecretaris, wiens naam ik me herinner als Frans de Rover. Nee, dat wilde men niet opnemen. Waarom niet? Identificatie is immers een psychologisch verschijnsel, meer niet, zoiets stond er in het briefje. Wat moet het heerlijk zijn om de dingen zo zeker te weten. Het bespaart bladzijden in je tijdschrift, spaart ruimte uit voor welgevalliger zaken en personen. Wat er met het stuk van Ad Bosch is gebeurd, weet ik niet. Ik denk dat hij bootjes of hoedjes heeft gevouwen van de ongepubliceerde bladzijden. Jammer.

Nico Scheepmaker

Ik deel je bewondering voor Hellema. Zijn droom in Duitste gevangenschap doet mij denken aan Boekovski's methode om zijn geestelijke weerbaarheid in de Russische kampen en gevangenissen op peil te houden. Terwijl Hellema droomde dat hij een Russchsche grootgrondbezitter was, bouwde Vladimir Boekovski zich wakend een kasteel. *To build a castle* heette zijn boek dat hij in 1978 bij Andre Deutsch uitkwam. *Kasteel tussen vier muren* was de Nederlandse titel in de vertaling van K. Cybulski (een vertaling onder schuilnaam). Boekovski vertelt dat hij altijd probeerde een stukje potloodstift mee te smikkelen naar de strafcel:

> En als het me lukte, zat ik mijn hele strafperiode - op stukjes krant of gewoon op de vloer of de muur - kastelen te tekenen. Niet zomaar een algemeen plan. Nee, ik gaf mezelf opdracht het kasteel helemaal op te bouwen vanaf de fundering, vloeren, trappetjes en geheime gangen tot aan de spitse daken en torentjes Ik polijstte iedere steen, ik legde parket op de vloeren of betegelde ze met natuursteen, ik meubileerde de zalen, hing gobelins en schilderijen op, ontstak de kaarsen in de kandelabers en de walmende harsflambouwen in de eindeloze gangen. Ik dekte de tafels en nodigde gasten uit, ik luisterde met hen naar muziek, dronk wijn uit bokalen en rookte daarna een pijp bij mijn kopje koffie. Wij liepen de trappen op, liepen van de ene zaal naar de andere, keken vanaf het open terras naar het meer, gingen naar de stallen en bekeken de paarden, liepen de tuin in die ook bewerkt en met allerlei gewassen beplant moest worden. Over de buitentrap liepen we terug naar de bibliotheek en daar bij het ontstoken haardvuur nestelde ik me in een zachte zetel. Ik bladerde in oude boeken met versleten leren banden en zware koperen sloten. Ik wist zelfs wat er in die boeken stond. Ik kon ze lezen.
> Hier kon ik me de hele strafperiode mee bezighouden en nog vele vragen bleven openstaan voor de volgende keer. Want soms besteedde ik verscheidene dagen aan het overdenken van een bepaalde kwestie: welk schilderij ik in de salon zou hangen, wat voor kasten er in de bibliotheek moesten komen of wat voor tafel ik in de eetkamer zou zetten. Nu nog kan ik het met gesloten ogen tekenen, dat kasteel en alles wat er bij hoort. Eens zal ik het vinden... of bouwen.

'Dat kasteel,' schrijft Boekovski (ik vind *Kasteel tussen vier muren* van alle dissidente boeken het beste), 'heeft mij het leven gered.'

> Want je mag niet afstompen; je hebt niet het recht onverschillig te zijn. Juist op zulke momenten word je aan de tand gevoeld. Alleen in de sport geven scheidsrechters en tegenstanders je de kans naar je topvorm te groeien: ik geef geen cent voor dat soort records. In de realiteit word je het zwaarst op de proef gesteld wanneer je ziek en moe bent, wanneer je een adempauze hard nodig hebt.

Hellema droomde een Russische grootgrondbezitter te zijn, Boekovski dagdroomde ervan een Russische kasteelheer te zijn...

Over identificatie zei Janna vorige week ongevraagd iets interessants, dat mij te denken gaf.

'Ik hou het meeste van boeken waar je zelf in bent,' zei ze.

‘Waar je in mee doet.’

Ik vroeg wat ze bedoelde.

‘Nou, als ze in het boek dan bijvoorbeeld naar het bos gaan, dan lijkt het net of ik meega naar het bos.’

‘En in welke boeken heb je dat gevoel dan?’ vroeg ik.

‘In de boeken van Roald Dahl... en van Guus Kuijer... en ook wel van Paul Biegel,’ zei ze.

‘En ook bij *De kleine zwervers*?’ vroeg ik. *De kleine zwervers* van Gianni Rodari is een communistisch, uit het Italiaans vertaald kinderboek dat door Bert Bakker is uitgegeven en waaruit ik elke avond een hoofdstuk van drie bladzijden aan Janna heb voorgelezen.

‘Nee,’ zei ze, ‘met boeken die jij voorleest heb ik dat niet. Alleen met boeken die ik zelf lees.’

Daar hoorde ik van op. In de eerste plaats is het bij haar dus zo dat ze zich niet (of niet in de eerste plaats?) identificeert met een van de personen in het boek, maar met de situaties die erin worden beschreven, en waarin zij zich al lezend een eigen plaatsje verovert. Ze voelt zich al lezend dus niet Sjakie van de chocoladefabriek, maar ze loopt als Janna van 9 jaar met Sjakie mee, de chocoladefabriek in. *De kleine zwervers* gaat over drie verschoppelingetjes, Francesco, Domenico en Anna, die met een straatmuzikant meetrekken en moeten bedelen voor de kost en tenslotte wegvluchten en in een overstroming van de Po terecht komen. Allemaal heel zielig, maar het loopt goed af en, hoewel het simplistisch geschreven is, moest ik toch af en toe een brok in de keel wegpraten terwijl ik las, dus je zou verwachten dat Janna ook met Domenico, Anna en Francesco was meegegaan, achter de woonwagen aan, over de overstroomde dijk, in de hooiberg... Maar nee. Blijkbaar moet ze helemaal in haar eentje zijn met het boek en zijn inhoud, op de kussens onder haar bed op hoge poten, bij het lampje in haar leeshoekje, om te kunnen ‘meedoen’ in een boek.

Misschien is de afstand tussen verteller en toehoorster te

groot om in het verhaal te geraken, als dat door een ander wordt vastgehouden. Misschien moet ze het boek wel in beide handen kunnen vasthouden om met de inhoud ervan kortgesloten te kunnen worden, - of ga ik nu te ver? ... En wat mijzelf en het identificatieproces betreft: heb ik *Temidden der kampioenen* van Joris van den Bergh in mijn jonge jongensjaren vijf keer gelezen omdat ik mij identificeerde met vijfvoudig wereldkampioen op de sprint Piet Moeskops? Zat ik op zijn fiets? Of was ik eigenlijk Joris van den Bergh, de nestor van de sportjournalistiek, die de mysterieuze krachten in de sport op Moeskops uittestte en mij vertelde hoe een topsporter in elkaar zit? Soms denk ik - als ik een roman bewonder zoals *Lolita* of *Pale Fire* van Vladimir Nabokov of *Archibald Strohalm* van Harry Mulisch of *Het verdriet van België* van Hugo Claus - dat ik mij eerder met de schrijver identificeer (kijken hoe hij 't 'm flikt), dan met zijn hoofdpersonen.

Peter Swart
‘Op weg naar zelfstandigheid’

John Trenhaile is één van de interessantste thriller-auteurs die zijn voortgekomen uit de nieuwe lichting van de tachtiger jaren in het Engelse taalgebied. Jarenlang heeft de Engelsman het schrijven gecombineerd met een stressvolle advokatenpraktijk, maar sinds de internationale doorbraak van *De Mahjong Brigade* kan hij het zich permitteren alleen maar met schrijven bezig te zijn. Hij heeft het succes niet cadeau gekregen, integendeel. Vijf manuscripten, tussen 1971 en 1978 geschreven, kwamen terug van een ronde door uitgeversland zonder dat het tot publicatie kwam. Pas zijn zesde poging, *Kyril* (1981) sloeg werkelijk aan, maar daarvan werden er dan ook alleen al in Amerika een kwart miljoen verkocht. Trenhaile vervolgde de reeks rond Generaal Povin - zo heeft de hoofdpersoon in zijn eerste drie boeken - met *Kremlin Signaal* (1983) en *Requiem voor een Generaal* (1985). Hugo Kuipers was in alle gevallen de vertaler en heeft zijn werk zodanig gedaan, dat de lezer niet vaak zal terugverlangen naar het oorspronkelijke Engels.

Uitgangspunt voor *Kyril* was voor Trenhaile simpelweg het omkeren van John Le Carré's benadering: nu eens geen Russische spion in Engeland, maar precies andersom. De door de schrijver in een recent interview geuite vrees van destijds dat *Kyril* in het niet zou zinken in vergelijking met *Gorki Park* van Martin Cruz Smith, dat in diezelfde periode uitkwam, bleek ongegrond; er treedt bij het lezerspubliek kennelijk niet snel een verzadigingspunt op. In zijn tweede boek, *Kremlin Signaal*, staat een Russische poging zich verfijnde Amerikaanse technologie te verwerven centraal. In dit boek krijgt Povin er een groot aantal menselijke trekjes bij in vergelijking tot zijn ongenaakbare entree. Op deze wijze wordt de overgang naar *Requiem voor een Generaal* aanzienlijk versoepeld, en dat was nodig ook, aangezien dit boek drijft op de relatie die ontstaat tussen de sympathieke schurk en zijn ondervraagster, Inna Karsovina, in een verafgelegen strafkamp. De drie ‘Russische’ boeken van Trenhaile ademen een authentieke sfeer voor lezers die misschien wel niet in Rusland geweest zijn, maar zich wel degelijk een voorstelling hebben gemaakt van het land en de levensomstandigheden van de inwoners. Zonder stereotyperingen uit de weg te gaan - het is een groot en somber land, waar veel thee en vodka wordt gedronken en alleen de absolute partijtop kent luxe - zet Trenhaile een geloofwaardige samenleving neer. Hij overtuigt vooral door zijn oog voor detail en door de plausibele beschrijving van zijn personages, die niet zelden worden gedreven door een ideaal dat veel afwijkend gedrag, en dat is al gauw het geval in de Sovjet-Unie, moet billijken. Trenhaile is ongelooflijk trefzeker in het oproepen van om het even welke sfeer: het heeft er de schijn van alsof hij slechts het gewenste laatje hoeft open te trekken.

Het is opvallend dat in de Povin-boeken altijd sprake is van twee niveaus: tegen de achtergrond van een nogal abstract gehouden politieke belangentegenstelling zetten individuen zich in om hun idealen te verwezenlijken. De altijd goed gedoseerde actie van op de voorgrond tredende personages brengt de voor de logische samenhang noodzakelijke koppeling tussen de twee niveaus tot stand.

Zo zit in feite ook *De Mahjong Brigade* in elkaar. We verlaten Rusland en leggen aan in Hong Kong, op veel manieren een stuk inspirerender als achtergrond.

Trenhaile gaat ook deze keer niet over één nacht ijs; ook van dit boek schreef hij eerst een synopsis van ongeveer tachtig bladzijden, die aan zijn uitgevers ter goedkeuring werd voorgelegd. Pas als men overal akkoord is, begint het eigenlijke schrijfwerk. *De Mahjong Brigade* draagt duidelijk de sporen van een degelijke voorbereiding en van een flinke portie research-arbeid.

In 1997 moeten de Engelsen Hong Kong aan China overdragen, daar het gebied in 1898 voor de duur van 99 jaar werd gepacht; aan dit feitelijke gegeven heeft de schrijver niets veranderd. Het is een dankbaar uitgangspunt, want wát zal er straks in 1997 worden overgedragen: een bloeiend handelscentrum of een lege dop? Waar de Chinese belangen liggen is duidelijk, maar op welke manier die het beste worden verdedigd is een open vraag. Zoals ook maar afgewacht moet worden uit welke hoek men ongewenste belangentegenstelling voor de economie van de kroonkolonie kan verwachten. Hoe dan ook, Trenhaile past opnieuw zijn succes-formule toe: dit keer vormt de economische stabiliteit van Hong Kong ten tijde van de soevereiniteitsoverdracht in 1997 het raamwerk waaraan het verhaal wordt opgehangen. Deze kwestie is van groot belang voor zowel de Chinese Inlichtingendienst (vertegenwoordigd door de elite-agenten van de Mahjong Brigade) als voor de KGB; de Russen hebben graag wat meer greep op dit stukje van de wereld. Tegen deze achtergrond speelt het eigenlijke verhaal zich af. Maar Trenhaile weet als geen ander dat de lezer personages nodig heeft waarmee hij zich kan identificeren om geïnteresseerd te blijven in de hele gang van zaken. In deze behoefte voorziet in *De Mahjong Brigade* de familie Young. Thomas Young staat aan het hoofd van een bank met grote invloed: Ducannon Young. Hij leeft op gespannen voet met zijn zoon Simon, ook bankier, als gevolg van een zakelijk conflict waarmee veel geld gemoeid was. De strijdrelatie tussen vader en zoon is een mooie variant op het klassieke thema, en de psychologische karaktertekening is voortreffelijk

neergezet. Alleen al daarom is het boek de moeite waard. Natuurlijk is dit niet het materiaal waar thrillers van gemaakt worden, maar het is een welkome aanvulling op de voortdurende jacht op macht en zeggenschap over het familiebedrijf. De ingewikkelde machinaties met geld en waardepapieren die de andere poot van het boek vormen, worden teruggebracht tot begrijpelijker proporties doordat er wordt gefocussed op het wel en wee van de aandelen van de Ducannon-Young-Bank. In het klein zoals in het groot, zal de redenering geluid hebben. Hoe complex de wereld der financiële transacties is wordt treffend geïllustreerd door de schrijver zelf, die in het voorwoord aangeeft dat eventuele onwaarschijnlijkheden en onjuistheden geheel voor zijn rekening zijn. De link met het Hong Kong en China van nu wordt tot stand gebracht door Simon Youngs Chinese echtgenote Jinny.

Hoewel *De Mahjong Brigade* natuurlijk een op zichzelf staand boek is, moet het tevens gezien worden als het eerste deel van de Chinese trilogie die Trenhaile op stapel heeft staan. In Engeland is kort geleden reeds het tweede deel (in hard-cover) verschenen: *The Gates of Exquisite View*, dezer dagen werkt hij aan deel drie, dat *The Scrolls of Benevolence* gaat heten en volgend jaar moet verschijnen. Voor de ware liefhebber is het dus na dit eerste boek nog lang niet afgelopen.

Het is opmerkelijk, dat er tussen het uitkomen van de Russische boeken telkens een periode van twee jaar zit, terwijl *De Mahjong Brigade* binnen één jaar tot stand kwam. Dit tijdsverschil wordt mogelijk verklaard door Trenhailes geregelde bezoeken aan Hong Kong en Taiwan sinds 1982, waardoor hij kennelijk voldoende ‘couleur locale’ heeft opgesnoven om lang op te kunnen teren. Ook zijn kennis van de Chinese taal, waar hij zich al een jaar of vijf mee bezighoudt, zal hem bij de eerste ruwe versie goed van pas gekomen zijn.

Trenhaile heeft er in interviews nooit een geheim van gemaakt, dat hij zichzelf ziet als broodschrijver en hoewel sommige collega's en critici hem dat niet in dank afnemen, lijkt er mij niets mis met deze instelling. Maar hij gaat er wel heel ver in: de bloederige openingsscène van *De Mahjong Brigade* hebben we te danken aan de Amerikaanse uitgever, die graag een slachting op de eerste bladzijden zag om zich van de aandacht van een bepaalde categorie lezerspubliek verzekerd te weten. Een ander sprekend voorbeeld is de aangepaste Zweedse versie van het boek. Op verzoek van de Zweedse uitgever, die wel te spreken was over het boek, maar het te lang vond, bracht Trenhaile zelf de oorspronkelijke omvang van het boek tot tweederde terug. Ook met de veelgehoorde klacht dat zijn boeken veel te ingewikkeld zijn, wil Trenhaile in de toekomst graag rekening houden. Zolang het eindresultaat van dit maatwerk van het uitnemende gehalte is van *De Mahjong Brigade* hoort niemand mij klagen over de zakelijke instelling van de schrijver!

John Trenhaile: *De Mahjong Brigade*, uitgeverij De Boekerij, 398 blz., fl. 28,50

Peter van den Hoven
Leren om te schrijven

Is schrijven te leren?

Er zijn er die vinden, in de tradite van een romantische opvatting over kunst en talent, dat zoiets alleen gegeven is aan geboren auteurs, die bijkans van jongs af aan kunnen putten uit een reservoir vol goddelijke inspiratie waaruit eruptie na eruptie als vanzelf een literair meesterwerk produceert. Anderen, meer realistisch aangelegden, ontkennen persoonlijke begaafdheid niet, maar vinden dat de vakmatige, ambachtelijke kant zeker zoveel van belang is en kennen naast inspiratie een aanmerkelijk grotere rol toe aan transpiratie, het vermogen om een schrijfdiscipline op te bouwen en zich al doende te bekwamen: oefening baart kunst.

'Ik wil niet zeggen dat er geen geloof en talent moet zijn. Maar zonder vakmanschap kom je nergens.' Aldus Reve. Ook Hermans onderstreepte eens het doorzettingsvermogen als een belangrijke basis waarop aanwezig talent zich kan ontwikkelen: 'Er kunnen meer mensen schrijven dan men denkt. Sluit ze maar eens op met de boodschap dat ze de volgende ochtend een boek af moeten hebben of anders op een vreselijke manier ter dood gebracht zullen worden; reken maar dat ze dan schrijven!'

Deze citaten haal ik uit de inleiding van *Hoe schrijf ik een goed verhaal*[1.] van Damon Knight, auteur van science fiction en docent *creative writing* aan de universiteit van Michigan. Dit boek, gebaseerd op zijn schrijf- en onderwijservaringen, is zowel theoretisch als praktisch zeer de moeite waard en bevat veel informatie voor iedereen die zich de ambachtelijke beginselen van het schrijven van korte verhalen wil eigen maken. Knight besteedt onder andere aandacht aan de wijze waarop schrijftalent via gerichte schrijfdiscipline ontwikkeld kan worden, geeft beginnersoefeningen, beschrijft hoe een idee tot een dramatisch interessante plot kan uitgroeien, vertelt over de rol van personages en hun karakteruitwerking, laat zien wat de mogelijkheden van verschillende vertelperspectieven zijn en benadrukt het belang van goede dialogen en een eigen stijl. Hij werkt veel met soms uitvoerige voorbeelden die geanalyseerd en van commentaar voorzien worden, en het goede van de Nederlandse uitgave is dat de vertalers-bewerkers, Fons Eickholt en Lidy Gijsen, deze illustraties hebben gekozen uit de Nederlandse literatuur - Carmiggelt, Vestdijk, Elsschot, Bordewijk, Minco, Mulisch en anderen - waardoor de bruikbaarheid is vergroot.

Eickholt en Gijsen zijn medewerkers van de schrijversvakschool 't Colofon[2.], die sinds enkele jaren cursussen proza, poëzie, drama en non-fictie aanbiedt en doende is een vierjarige part-time opleiding van de grond te tillen. De laatste tijd is de belangstelling voor vooral creatief schrijven sterk gegroeid en er zijn meer mogelijkheden zich daarin te bekwamen. Zo heeft de Haagse Leergangen[3.] een cursus korte verhalen en één die ingaat op de techniek van toneelstukken, t.v.- en hoorspelen en filmscenario's. Steeds meer instellingen voor kunstzinnige vorming, zoals de Rotterdamse Kunststichting, ontplooien activiteiten rondom creatief schrijven en wie schriftelijk wil studeren kan dat via een aanbod van de Leidse Onderwijsinstellingen. Ook aan de universiteiten wordt de belangstelling groter, gezien het toenemend aantal gastschrijvers dat voor korte of langere tijd een docentschap krijgt aangeboden, al is de behoefte van auteurs aan uitwijdingen over eigen werk voorlopig groter dan de inspanningen studenten in praktijkwerkgroepen de meer ambachtelijke kneepjes van het vak te leren[4.].

De mogelijkheden om zich vooral in de vaktechnische kant van het schrijven te scholen zijn aan de Amerikaanse colleges en universiteiten groter; creative writing is daar vaak uitgegroeid tot een echt vakgebied waar vele docenten jarenlang de kans hebben gekregen een leergang op te zetten en via experimenten naar de juiste didactische begeleiding te zoeken. Bovendien werken veel bekende auteurs aan deze leergangen mee door onderdelen te verzorgen, niet alleen in theorie, maar ook in praktijk. Student writing is veel meer dan bij ons een georganiseerde onderwijsactiviteit en er zijn landelijke prijsvragen die een stimulerende werking hebben. Zo is er bijvoorbeeld *The Bedford Prizes*, gestart in 1982 en bedoeld voor eerstejaars studenten. De eerste keer dat deze schrijfcompetitie gehouden werd, kwamen er meer dan 1200 inzendingen uit alle delen van Amerika, waaruit 31 verhalen werden gekozen die gepubliceerd zijn in de bundel *Student Writers at Work*[5.]. De geselecteerde bijdragen zijn voorzien van een inleiding over de student-auteur, leesvragen met nadruk op de gevolgde schrijftechniek en suggsties om, op basis van (onderdelen van) het verhaal, zelf te gaan schrijven. In een apart deel worden enkele verhalen uitvoerig en zeer instructief becommentariëerd met kritische aantekeningen van de auteur zelf en van professionele redacteuren, inclusief de allereerste opzet en de eerste en laatste versie.

Velen maken op den duur de stap naar het schrijven van een werk waarmee ze de uitgeversmarkt op gaan op zoek naar publicatiemogelijkheden in tijdschriften en/of in boekvorm. Voor hen is *The Writer's Handbook*[6.] een ideale uitgave: een indrukwekkende pil van bijna 800 pagina's waarin zo'n honderd bekende auteurs en redacteuren - waaronder Joyce Carol Oates, Ken Follett, Irving Wallace, Ursula K. Le Guin, Isaac Asimov en Stephen King - in korte hoofdstukken inzichten, praktische

schrijfsuggesties en helpende adviezen geven over twee hoofdthema's: *how to write* en *how to sell.* Er is een meer theoretisch deel, met artikelen over het creatieve proces, de rol van de verbeelding en de noodzaak van discipline, een meer praktische sectie die informatie geeft over de basistechnieken van het fictioneel schrijven (ontwikkeling van verhaalplots, karakterbeschrijving, flash backs, spanningsopbouw en dergelijke), terwijl er ook ruime aandacht is voor afzonderlijke genres, zoals science fiction, misdaadverhalen of historische literatuur. Ook verschillende aspecten van het functioneel schrijven, poëzie en toneel- en televisieschrijven komen aan de orde. Opvallend, en typisch Amerikaans, is de uitvoerige informatie over alles wat te maken heeft met marketing en de relatie tussen auteur en uitgever: hoe breng ik een manuscript onder de aandacht van welke redacteur met zoveel mogelijk kans op succes. Het boek besluit dan ook met een maar liefst bijna 250 pagina's omvattende lijst van tijdschriftredacties, theaterbureaus, uitgeverijen, bedrijven en organisaties die op zoek zijn naar manuscripten...

The Writer's Handbook gaat met een tiental artikelen ook in op het schrijven van kinder- en jeugdliteratuur en we vinden er auteurs, niet noodzakelijkerwijs met betrekking tot dit onderdeel trouwens, die in Nederland bekend zijn door vertalingen op jeugdliterair gebied, zoals Rumer Godden, Katherine Paterson, Charlotte Zolotow en Norma Fox Mazer.

Barbara Seuling, ex-redactrice bij een uitgeverij, schrijfster en illustratrice, heeft met *How to write a children's book and get it published*[7.] een handzaam boek geschreven voor iedereen die aan een kinder- of jeugdboek wil beginnen. Hoewel ze aan het begin terecht waarschuwt voor de nog altijd gekoesterde misvatting dat jeugdliteratuur makkelijk en typisch voor beginners zou zijn die later 'hogerop' willen, en ze veel nadruk legt op de innerlijke noodzaak en het technisch vakmanschap waarmee proza of poëzie geschreven moet worden, toch blijft haar benadering te veel in de receptensfeer hangen en geeft ze zichzelf te weinig de gelegenheid belangrijke onderdelen uit te diepen. Ze gaat wel op veel in dat heel zinvol is, het gebruik van eigen en andermans (jeugd)ervaringen bijvoorbeeld, de afbakening en ontwikkeling van een idee, de opbouw van een schrijfdiscipline, het belang van concentratie, de verschillende subgenres, en geeft lees- en documentatieadviezen, maar als het in het hoofdstuk *writing novels* gaat om de meer ambachtelijke, vaktechnische kant van het schrijven, waar thema en onderwerp, karakters, spanning, dramatisch conflict, dialoog, perspectief en zo aan de orde zijn, is Seuling veel te vluchtig en onvolledig en mis ik de diepergaande analyse, waardoor theorie en praktijk zichtbaar worden. En ook hier is er, voor ons van minder belang, de ruime aandacht, ongeveer éénderde van het boek, die gegeven wordt aan manuscriptbehandeling (van zowel tekst als tekeningen), redactionele vaardigheden, publiciteit en promotie en contacten met redacteuren van tijdschriften en uitgeverijen. De grote nadruk op *selling* gaat ten koste van *writing*, en dat is jammer. Van de andere kant geeft ze, na elk hoofdstuk, veel opdrachten en suggesties die stimulerend werken en dat verhoogt de praktische bruikbaarheid[8.].

Eindnoten:

1. Damon Knight, *Hoe schrijf ik een goed verhaal?*, bewerking Fons Eickholt en Lidy Gijsen, Het Spectrum, 1987[2].
2. 't Colofon, Schrijversvakschool Amsterdam, Postbus 51322, 1007 EH Amsterdam (Cicsa-gebouw, Kuipersstraat 151), tel: (zaterdags) 020 - 642411; Coördinator Rik Launsberg, tel: 072 - 337077.
3. Haagse Leergangen, postbus 65766, 2506 EB Den Haag, tel: 070 - 469317.
4. Op creatief schrijven in het basis- en voortgezet onderwijs kom ik binnenkort uitvoeriger terug.
5. Nancy Sommers and Donald McQuade, *Student Writers at Work*, The Bedford Prizes, St. Martin's Press, New York, 1984.
6. Sylvia K. Burack, *The Writer's Handbook*, The Writer Inc, Boston, 1986. Deze uitgave is een 50th Anniversary Edition.
7. Barbara Seuling, *How to write a children's book and get it published*, Ch. Scribner's Sons, New York, 1984.
8. Met speciale dank aan Heide Schmidt-Weidner van de universiteit van Louisville, Kentucky.

[Nummer 151]

Frédéric Bastet
De clown van Betty

Bij het schrijven van een groot boek als een biografie houdt men gemakkelijk materiaal over dat daar niet zo goed in past maar dat toch zijn eigen waarde heeft. Men spreekt dan wel van paralipomena, in dit geval Couperiana.

In een brief van 5 juli 1976 was R. Richard zo vriendelijk ondergetekende te wijzen op een onbekende Couperus-brief - beter gezegd een briefkaart - die zich in de Handschriftenkamer van de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek bevindt. Destijds had hij bovendien de attentie daarvan een fotocopie te laten maken.

De tekst lijkt op het eerste gezicht niet zo erg opzienbarend. Toch kunnen wij er iets merkwaardigs uit afleiden. Het gaat om het volgende.

De briefkaart is gericht aan Mr. M.G.L. van Loghem (1849-1934) als redacteur van het tijdschrift Nederland waar Couperus bij herhaling zelf in gepubliceerd heeft. Van Loghem is vooral bekend gebleven door zijn gedicht 'Eene liefde in het Zuiden', dat immers aanleiding werd tot de beruchte *Julia* geschiedenis. Met deze laatste historie, die zich in 1886 afspeelde, heeft Couperus waarschijnlijk niet gesympathiseerd. Hij vond haar flauw, als wij tenminste af mogen gaan op het oordeel van Hugo Aylva in *Metamorfoze.* Dit doet hier verder weinig ter zake. Van belang is alleen maar vast te stellen dat Couperus zowel Van Loghem als Nederland een goed hart is blijven toedragen.

Op 16 juni 1890 nam Couperus in Den Haag de pen op om hem iets te vragen. Dit is kort nadat hij in april Van Deyssels zeer lovende bespreking van *Eline Vere* onder ogen had gekregen, en slechts een paar weken nadat hij *Noodlot* had voltooid, dat als datering mei 1890 draagt. *Noodlot* speelt gedeeltelijk in Londen. In juni/juli van dat jaar zou Couperus voor korte tijd naar Karlsbad vertrekken, waar hij aan de novelle *Eene illuzie* begonnen is (gedateerd 'Karlsbad - Den Haag, Juli '90'). Later in die zomer is er sprake van geweest dat hij met de familie Emants een reis zou gaan maken, maar daar is het niet van gekomen, 'omdat ik er op het oogenblik niet de minste lust in heb. In September ga ik voor, naar ik hoop, langen tijd naar Parijs, zoolang als mijn duiten duren,' zo schreef hij op 8 juli aan Frans Netscher, een brief die begint met de woorden: 'Ik schreef je niet eerder omdat ik in een zeer beroerde stemming was - en nu nog ben - en dat ik geen energie genoeg had om zelfs maar enkele woorden tot je te zeggen.' Zoals bekend ging Couperus in het najaar 1890 inderdaad naar Parijs waar hij toen een crisis lijkt doorgemaakt te hebben. De schets *Een verlangen* uit december 1890 is daar de weerslag van. Na zijn terugkeer in januari 1891 heeft Couperus zich verloofd met zijn nichtje Elisabeth Baud - door hem en de andere familieleden haar hele leven lang Betty genoemd -, met wie hij nog datzelfde jaar in het huwelijk zou treden.

Frédéric Bastet, de biograaf van Louis Couperus

De brief aan Van Loghem luidt nu als volgt: nr. Eg 36[d]

> Zeer geachte Heer.
> Ik kom met het verzoek der schrijfster van 'Eene Galavoorstelling' tot U, om U te vragen wanneer het schetsje geplaatst zoû kunnen worden. Mocht Gij nog geen maand kunnen opnoemen, zoo ontving ik het liever terug, daar Gij begrijpen zult, dat de auteur ongeduldig is haar eerste letterkundige proeve te zien gedrukt. Een vergeeflijk ongeduld, niet waar?
>
> Vriendschappelijk steeds
> Uw dienstw.
> Louis Couperus.

Het lag voor de hand na te gaan of de schets inderdaad geplaatst is en zo ja, wie dan wel deze onbekende schrijfster geweest zou kunnen zijn. Inderdaad vinden wij in Nederland, jaargang 1890 nr. III, pagina 192-206 een schets met de titel 'Een gala-voorstelling'. Wat bovendien al enigszins te verwachten was, is dat de naam van de schrijfster 'Betty' blijkt te zijn. Het lijdt dus geen twijfel of wij staan hier voor het literaire debuut van Elisabeth.

Hoewel het niet bepaald een meesterwerk genoemd kan worden, mogen wij toch niet nalaten ons er een ogenblik mee bezig te houden. Zou Louis Couperus zijn nichtje en aanstaande vrouw niet een handje geholpen hebben met de definitieve redactie van haar tekst? We weten dat natuurlijk niet met zekerheid, maar mogen het wel vermoe-

den, daar hij toch ook bemiddeld blijkt te hebben waar het de eventuele plaatsing in Nederland betrof.

Maar ook inhoudelijk is er iets grappigs mee aan de hand. De schets speelt net als *Noodlot* in Londen. Een groot circus geeft daar zijn laatste voorstelling. De Nederlandse papa Van Weert neemt er zijn dochter mee naartoe, die bovendien begeleid wordt door haar neef. Deze Mélanie en Georges maken enigszins de indruk een bepaalde relatie te hebben, maar meer horen wij daar eigenlijk niet over. ‘Zij is prude,’ zegt de tekst. En inderdaad, bij het zien van vijf Herculessen tegelijk weet zij niet meer op te merken dan: ‘Wat een enge armen hebben die menschen! Verbeeld je daardoor omhelsd te worden, je was in een oogenblik platgedrukt!’ De tekst zegt dan verder: ‘Georges vond het niet netjes, dat ze zoo naar de armen van acrobaten zag en voerde haar voort.’

In het circus nu, blijkt als belangrijkste clown een ‘Swell’ te werken met wie iets bijzonders aan de hand is. Hij is onherkenbaar vermomd, en zo heeft noch Mélanie, noch ook Georges in de gaten dat de man niemand anders is dan de destijds van huis weggelopen Charles van Weert, nota bene een broer van Georges! Sterker nog: deze neef heeft destijds het begin van een verhouding gehad met zijn nichtje Mélanie... Zij is zich van niets bewust. De clown daarentegen krijgt een vreselijke schok. Hij is indertijd door zijn vader vervloekt, min of meer doodverklaard, en kan dus nooit meer naar zijn familie terugkeren. De ontmoeting met Mélanie doet hem ineens beseffen dat alles verloren is.

Op dat ogenblik worden wij getroffen door een wel zeer Couperiaanse passage. Zoals Eline Vere al eens door de spoken van het verleden, zo ziet Charles zich nu achtervolgd door de schimmen van dat verleden:

> Zij wierpen hem zoete herinneringen vlak in 't gezicht, zij spuwden hem hun gif en gal toe, zij prikten hem met duizend naaldenprikken, zij kusten hem om eene vurige brandwond na te laten, zij doorboorden zijn ziel met hunne scherpe meedoogenlooze waarheden. Eigen schuld, eigen schuld! siste een der monsters. Verloren, verloren! juichte eene satanische stem.

Elisabeth Baud kon er wat van. Maar het is niet onaannemelijk dat haar neef Louis haar in deze en vergelijkbare passages een handje geholpen heeft. In ieder geval is diens invloed op het proza van zijn vier jaar jongere nichtje onmiskenbaar. Dit blijkt ook uit het slot. Eindigt de uit augustus 1889 daterende schets *Een zieltje*, door Couperus bij verschijning in De Gids aan Elisabeth opgedragen - een opdracht die in boekvorm werd geschrapt -, met zelfmoord van het jonge Kareltje door middel van verdrinking, de gala-voorstelling heeft een niet minder treurig einde: Charles kan die avond niet optreden, hij vlucht het circus uit en dan gebeurt het: ‘Hij liep steeds voort in die witte, zachte wereld, toen opeens... een groot diep water hem omarmde in zijn stroom. Een korte gil... toen werd hij weer rustig en hoorde hij de zilveren klokjes... Charlie... Charlie!! ...’ Dat is de stem van Mélanie, die hem tot in het hiernamaals achtervolgt.

Verschillende dingen treffen ons. In de eerste plaats is er de locatie Londen. In Couperus' biografie werd verondersteld dat hij kort voor hij *Noodlot* schreef zelf in Londen geweest moet zijn. Uit verschillende passages in *Reis-impressies* blijkt dat hij Londen in ieder geval kende. Zijn verblijf aldaar kan natuurlijk ook al enkele jaren eerder hebben plaatsgevonden. Bij gebrek aan brieven of andere gegevens is daar niets over te zeggen. Na het lezen van *Een gala-voorstelling* echter krijgen wij nu bovendien het vermoeden dat hij in Londen samen met Elisabeth is geweest. (Een

conclusie willen wij dit vanzelfsprekend niet noemen. Er is alleen maar sprake van een voorzichtige veronderstelling.)

Interessant is ook het feit dat wij Elisabeth hier voor het eerst als schrijfster zien optreden. Wij weten dat zij zich later vrijwel uitsluitend met vertaalwerk heeft beziggehouden. Na het lezen van haar eersteling begrijpen wij ook wel enigszins waarom. Zij had een zekere stijl en bekwaamheid - in het midden gelaten hoever de hulp van haar neef hierbij is gegaan -, maar het verhaal zelf is larmoyant en stelt ook verder niet veel voor. Dat Elisabeth meer talent had voor vertaalwerk dan voor iets oorspronkelijks kunnen wij haar gemakkelijk vergeven, zonder daarbij ook maar iets aan haar verdiensten af te willen doen. In hoeverre haar schrijverij invloed heeft uitgeoefend op de gedichten schrijvende Tila uit *Eene illuzie*- Elisabeths beste vriendin heette ook Tila: Mathilde Slicher, met wie zij op dezelfde kostschool heeft gezeten -, kunnen wij hier verder gevoeglijk in het midden laten.

Tenslotte is er het clown-motief. Dit doet ons toch wel scherp de oren spitsen! Wij kennen het namelijk al, de geschiedenis van de jongeman van goeden huize die wegloopt om een door de familie gesmaad circusberoep te gaan uitoefenen. Niet uit later werk van Elisabeth, maar uit Couperus' *De boeken der kleine zielen.*

Dit van rampen doortrokken meesterwerk bereikt een van zijn vele hoogtepunten in *Het late leven*, II, hoofdstuk III. Emilie van Raven geboren freule Van Naghel ontvlucht daar na slechts negen maanden huwelijk de woning waarin zij met haar boosaardige echtgenoot Eduard het geluk niet heeft kunnen vinden. Zij vlucht niet alléén, haar broer Henri, gesjeesde Leidse student, ziet het ook niet meer zitten en samen reizen ze naar Parijs. Het wordt een vreselijk schandaal in de familie. Heel Den Haag roddelt kennelijk over incest - het woord wordt niet genoemd aanvankelijk, maar het scabreuze karakter van de relatie waar broer en zuster zich aan hebben overgegeven wordt bij herhaling gesuggereerd -, en wat niet minder erg is: in Parijs leiden Emilie en Henri een bohême bestaan...! Emilie schildert waaiers en kamerschermen, die zij in een oogwenk volkloddert en dan voor veel geld verkoopt. Henri echter maakt het nog veel bonter: hij treedt op als clown. Veel succes is zijn deel. Vooral een nummer met vijftig kapellen op ijzerdraad wordt beroemd, zozeer zelfs dat een bekende beeldhouwer zijn sculptuur in art nouveau wil maken. De oude mevrouw Van Lowe drukt het heel zachtjes uit als zij Emilie, die toch nog eens een keertje in Den Haag komt

kijken, toejammert:

> Foei... neen, grootmama is niet tevreden... Grootmama vindt het niet aardig van jullie... In plaats van rustig bij je man te blijven... in plaats, dat Henri rustig afstudeert! Wat beteekent dat alles, dat jullie gedaan hebben... Neen kind, zoen me maar niet: oma is bitter... oma wil niet gezoend worden... De familie is de familie niet meer. Het is een grandeur déchue, kind... heelemaal een grandeur déchue...

Het loopt nog veel vreselijker af dan oma denkt. De schoft Eduard begeeft zich naar Parijs en vermoordt de clown Henri. Het lijk wordt naar Holland vervoerd. Emilie kan het allemaal niet verwerken en wordt iedere zomer, als zij later in Driebergen bij Addy woont, gedurende enige tijd stapelgek. Zij radoteert dan over de door Eduard gepleegde moord. Aan Addy geeft zij hysterisch tekst en uitleg van wat haar kwelt:

> Stil, Addy... zeg het aan niemand: ik hield... ik hield van Henri... van mijn broer... maar... o... ik zweer je... het was alles mooi... wat wij voelden voor elkaar... en er is nooit tusschen ons geweest... iets van schande... iets van schande!

De vraag blijft waar het clown-motief vandaan komt. Het is bekend dat Couperus zelf in de familiekring voor zijn neefjes en nichtjes graag als clown optrad. Ook later verkleedde hij zich in Nice of bij Orlando wel eens als ‘clown mondain’. Het zou veel te ver gaan om hem een outcast in de familie te noemen, maar toch waren hij en Elisabeth buitenbeentjes. Zij waren maar ‘de arme broodschrijvertjes’, zoals hij het wel eens genoemd heeft, die financieel en ook verder qua status niet tegen de maatschappelijk zeer geslaagde familieleden op konden.

Verdergaande conclusies mogen wij echter niet trekken. Duidelijk is wel dat Betty's sympathie in *Een gala-voorstelling* naar de arme Charles uitgaat, en zeer zeker niet naar de familie die hem verstoten heeft. Evenmin naar de prude Mélanie. Duidelijk is ook dat Couperus' sympathie niet naar de macho ellendeling Eduard van Raven maar integendeel zowel naar Henri als vooral ook naar Emilie uitgaat. Daarin waren Louis en Elisabeth het eens: zij verdedigden met warmte de underdogs van de familie, en daarmee tevens zichzelf als kunstenaarsechtpaar.

Jaap T. Harskamp
Couperus, Leda en ontelbare zwanen

Eén van Couperus' gedichten is gewijd aan het thema van 'Leda en de zwaan'. In het volgende artikel wil ik twee uiteenlopende vragen beantwoorden. Waarom heeft juist dit thema de geesten van het fin-de-siècle - schilders en dichters - zozeer beroerd? Een antwoord op die vraag moet naar mijn idee gezocht worden in de (mannelijke) interpretatie van het vrouwelijk wezen: achter de verwerking van een klassiek gegeven schuilt een denken dat aan de periode eigen is. En daarnaast stel ik de vraag: hoe heeft Couperus dit thema aangevat en heeft hij invloed uitgeoefend op latere verdichtingen daarvan?

Vrouwenhaat

Rond het midden van de negentiende eeuw was de functie van de vrouw in de samenleving vrijwel volledig gereduceerd tot die van dienstbaarheid aan de man. In een brute wereld van economische concurrentie waakte zij over de ziel van de man, zij maakte het huis tot een tempel waar hij zijn ziel kon wijden aan God en familie.

De vrouw was moeder en madonna, de non in huis. Haar geest was rein en onbezwaard als die van een kind. In de beeldende kunst werd zij gepresenteerd als een pure verschijning binnen een veilig ommuurde tuin, een bloem tussen bloemen.

De vrouw is een bloem in een tuin die door de man bewerkt wordt. In ontelbare prenten rond het midden van de eeuw is de vrouw als Flora verzinnebeeld. Zij is lelie, lotus, roos, passiebloem.

In zijn interpretatie van het vrouwelijk wezen wist de kunstenaar zich gesteund door de wetenschap. Darwin publiceerde *The Origin of Species* in 1859: zijn theorie sloeg in omdat hij - afgezien van de indrukwekkende wetenschappelijke documentatie - in een eenvoudig begrijpelijk (en dus: manipuleerbaar) beeld de grondslagen van de evolutie had doorgrond.

De triomf van het darwinisme gaf een enorme impuls aan de ontwikkeling van de natuurwetenschappen. Maar de sociale implicaties van de theorie waren minder plezierig: de samenleving raakte doordrongen van de 'noodzaak' de molme treden in de ladder naar perfectie (het traditionele beeld van de *keten* van het zijn werd verdrongen door die van de *ladder*) te verwijderen. Met andere woorden: de sterke had het recht, sterker: de plicht de zwakheid uit te roeien.

In de verhouding van man en vrouw vertegenwoordigde de laatste de zwakheid. Onder biologen, sociologen en antropologen ontwikkelde zich een waarlijk bio-seksisme, d.w.z. een biologisch denken gekarakteriseerd door een anti-feministische drijfkracht.

Craniologie en evolutieleer gingen hand in hand en de resultaten van onderzoek stonden 'onomstotelijk' vast: de evolutie van man en vrouw waren in het proces van beschaving afzonderlijke wegen gegaan.

In die evolutie maakte de vrouw het regressieve, de man het progressieve element uit. Omdat de vrouw de 'dierlijke' functie van de procreatie had, was zij dicht bij de natuurlijke, d.i. primitieve staat gebleven. Haar ontwikkeling was gestagneerd tot het niveau van kind, neger of jood. Het was de taak van de blanke en beschaafde man zijn vrouw te beschermen tegen elke vorm van intellectuele activiteit. Zij zou de last daarvan niet kunnen dragen. De wetenschap had haar geestelijke debiliteit bewezen. De man droeg de geweldige verantwoordelijkheid de vooruitgang te

dienen. Maar de vrouw bezat de fatale krachten die hem van zijn taak konden weerhouden. Minachting voor de capaciteiten van de vrouw vermengde zich met angst voor haar macht te verleiden.

Tijdens het fin-de-siècle verdiepte die vrees zich tot een cultus van vrouwenhaat. De dierlijke vrouw sleepte de rationele en scheppende man naar de afgrond. Als Orpheus ging hij zijn noodlot tegemoet.

Als de kunst van het fin-de-siècle geobsedeerd was door de macht van de fatale vrouw - en het gaat hier vrijwel uitsluitend om een kunst van *mannen* - dan zou de kunstenaar in een reeks van oerverleidsters: Salomé, Cleopatra, Medusa, Danaë, Delila, Judith, het lot van de man schetsen in de ‘oorlog tussen de geslachten’.

In de kunst van de eerste helft van de negentiende eeuw nog werd de dood afgebeeld in traditionele zin, d.w.z. als afschrikwekkende belager of als troostende vriend, als verlosser of als vernietiger. De dood was verzinnebeeld als de man met de zeis.

Op afbeeldingen en in verhalen en gedichten van de latere eeuw verschijnt de dood als vrouw, soms als een oude heks die doodskop en zeis bij zich draagt, soms als een jongere vrouw met de vleugels van een engel of - meer frequent - die van een vampierachtige vleermuis. In een ets uit ca. 1892 heeft Félicien Rops zo'n gedrocht nagelaten - aan dat werkstuk verleende hij de titel ‘Mors syphilitica’.

Wetgever en kunstenaar dachten aldus in dezelfde termen. Voor de latere negentiende eeuw was syfilis een even kwellend probleem als AIDS voor ons tijdperk. De verantwoordelijkheid voor de verspreiding van de geslachtsziekte werd door de wetgever bij de prostituée gelegd. Rops liet de ziekte verschijnen in de karikatuur van een vrouw. Huysmans volgde dezelfde weg. In zijn befaamde roman *A rebours* (1884) is het beeld van Syfilis in de gedaante van een vrouw gepresenteerd.

In de roman heeft de figuur van Des Esseintes zijn ambitie waargemaakt een broeikas te vullen met exotische planten. Hij bewonderde het menselijk vermogen de natuur te

Edvard Munch, de vrouw

overtreffen in de creatie van ongezonde en perverse soorten.

De planten wekken bij Des Esseintes verhitte associaties op. Sommige van die planten waren als door syfilis of lepra bijna geheel weggevreten en met huidschilfers overdekt, andere toonden een harige oppervlakte vol zweren en venerische gezwellen.

Al die opwinding roept in de droom van Des Esseintes de figuur van Syfilis op. Eerst komt zij in de gestalte van een volksvrouw, mager als een lat, met een gezicht als een bulldog. Vervolgens neemt zij de gedaante aan van een smachtende, lijkwitte en naakte vrouw in kousen van groene zijde.

Als zij nadert, verandert zij opnieuw van gestalte - ze blijkt een verschrikkelijke, vaginale bloem van het kwaad die de mannelijke hoofdfiguur met lauwwarme stengels tot zich trekt. Haar lichaam is bedekt met ontstekingen en koperachtige vlekken.

Wanhopig poogde Des Esseintes zich uit de omarming los te maken, maar zij hield hem tegen. Wild van angst zag hij ‘onder haar opgeheven dijen de wrede Nidularium, die, tussen haar wijd openstaande lemmetvormige bloembladeren, bloedende afgronden vertoonde’ (vertaling: Jan Siebelink).

Indien de vroegere negentiende eeuw de vrouw had bezongen als de bloem van huiselijk geluk, de lelie van zuiverheid, de lotus van reinheid of als de zonnebloem van idealisme, dan verschijnt zij tijdens het fin-de-siècle als een orchidee van degeneratie, als de Sarracenia of Cephalothus, plantaardige vampiers die kokers ontsluiten waarmee zij vlees verteren.

De oorspronkelijke associatie van vrouw/madonna/bloem/zuiverheid werd bij Huysmans en vele van zijn tijdgenoten verdrongen door het beeld van vrouw/verleidster/orchidee/perversie.

Syfilis verscheen als vrouw en verlokster.

Cleopatra en Pan

De verhouding van man en vrouw is in de kunst van de negentiende eeuw (literatuur, beeldende kunsten en muziek) een dominerend thema geweest.

De Romantiek had de variatie van kleur teruggebracht tot zwart en wit, in de tweespalt van lichaam en geest, van sensualiteit en ascese. De man - in dat beeld - wordt gekweld door de demonen van zinnelijkheid die hij tracht te bestrijden in onthouding en mystiek. De aardse lust is een zonde waarmee de ziel zich niet kan verenigen.

De strijd tussen duivelse zinnen en zuivere ziel beheerste het denken van Wagner (*Parsifal*), Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*) of Tolstoj (*Kreuzersonate*).

Flauberts *Tentation de Saint-Antoine* werd een belangrijke bron van inspiratie voor de schrijvers en kunstenaars van de negentiende eeuw - een invloed die nog werd versterkt door de illustraties die Odilon Redon in de jaren 1888, 1889 en 1896 bij deze roman maakte.

In de woestijn van Thebe is de Heilige Antonius gepijnigd door visioenen die zijn zielerust verstoren: exotische en geraffineerd-verfijnde figuren verschijnen hem uit Oosterse, Griekse, Romeinse en Indische godsdiensten. Hij ziet de koningin van Sheba, Diana van Ephesus, elk gevolgd door een stoet van monsterlijke gedierten en gedrochten.

Zij verleiden zijn weerstand met lichamelijke bekoring, verlokken hem tot zinnelijk genot. Maar de heremiet laat zich niet winnen, hij weerstaat de machten van het

kwaad. Zijn vroomheid en godsvertrouwen schenken hem kracht - in een aureool van hemelse zaligheid verschijnt hem het gelaat van Christus.

Die strijd van ziel en zinnen typeert talloze kunstwerken van de latere negentiende eeuw - de zinnelijkheid behield daarbij de bekoring van een verboden vrucht. De gekwelde sensualiteit van het werk van een Baudelaire of een Swinburne zou nog kenmerkend blijven voor dat van een latere generatie van symbolisten en decadenten. De sensualiteit die uit dat oeuvre spreekt, komt over als de krampen van getemde Eros. De zinnelijkheid gaat daarbij vaak verborgen achter de sluiers en nevels van mystiek.

Seksualiteit bleef schuilen achter een masker, achter het klassieke decor soms, dan weer achter een middeleeuws omhulsel. En al is een element van charlatannerie dikwijls onmiskenbaar, voor vele kunstenaars bleef de zinnelijkheid een verterende kracht die aan de boom van het leven knaagde. Frederik van Eedens mystieke drang tot de doding van het vlees en de onderdrukking van lijfelijke lusten mag dan voor de eigentijdse lezer in hoge mate vermoeiend zijn geworden - die strijd was daarom niet minder met pijn ondergaan.

De thematiek van verhoudingen tussen man en vrouw bracht een opmerkelijke (en zeldzame) parallellie van oriëntatie in literatuur, kunst en muziek. Symbolen van zinnelijkheid contrasteerden met die van reinheid.

Keats had in zijn gedicht ‘La Belle Dame sans Merci’ in 1819 een beeld van de fatale vrouw geschetst dat ontelbare herhalingen zou vinden. Zij is de schone maagd die koningen en prinsen en ridders tot zich lokt. De slachtoffers van haar verleidingskracht moeten hun zwakheid met de dood betalen. De vrouw is de oer-verleidster.

Enkele typen van de fatale vrouw komen in de literatuur van de jaren 1880-1900 steeds weer voor. Die typen vinden hun oorsprong in de bijbel of in de klassieke mythologie. Ze heten Salomé of Cleopatra of Medusa.

De meest geslaagde van typeringen van de fatale vrouw blijft (voor mij) de gestalte van Léonie van Oudijck in Couperus' *De stille kracht*- mede door de achtergrond van koloniaal verval waartegen deze figuur geplaatst is.

De karakterisering van die vrouw die zowel haar stiefzoon bemint als de vriend van haar stiefdochter, vat in enkele zinnen een hele literatuur samen die aan de *femme fatale* gewijd is (eerste hoofdstuk, derde fragment):

> Er was in deze vrouw iets sterks, iets machtigs van louter onverschilligheid: er was in haar iets onkwetsbaars. Zij zag er uit, of het leven geen vat op haar zou

> hebben, niet op haar teint en niet op haar ziel. Zij zag er uit of zij niet kon lijden en het was of zij glimlachte en zo tevreden was, omdat er voor haar geen ziekte, geen leed, geen armoede, geen ellende bestond. Een uitstraling van glanzend egoïsme was om haar. En toch was zij, meestal, beminnelijk. Zij nam meestal in, zij palmde in, omdat zij mooi was. Deze vrouw, met haar glinsterende zelftevredenheid, was bemind, hoe men verder ook over haar sprak.

En het was deze vrouw, dit type van vrouwelijkheid, die door de literatoren van de late negentiende eeuw - in hun werk althans - verafgood werden.

Aan de andere kant treft men tegenover de symbolen van fataliteit en verderfelijke sensualiteit (de vrouw als verleidster) die van zuiverheid, reinheid en onschuld. De zinnelijkheid mocht dan verhuld gaan achter - soms dwaze - maskers van symboliek, die van de vrouwelijke onschuld raken niet zelden het bizarre.

Het ideaal van pre-Rafaëlieten en symbolisten was een reine, onaardse en geestelijke liefde. Een mystieke aanbidding van de vrouw op de wijze waarmee Dante zijn Beatrice had vereeuwigd. Het zijn kwijnende vrouwen die zij oproepen, droomgestalten van wazige tederheid (als in het werk van Matthijs Maris) - geïdealiseerde figuurtjes die de maagdelijke onschuld symboliseren.

De maagdelijkheid van het meisje is als de blanke zuiverheid van bloesems - in de lente van haar leven draagt zij een lelie in de hand (lelies zijn de ‘bloemen van het geluk’, zo heet het in Couperus *Psyche*).

Het beeld van de vrouw valt zo in extremen uiteen: zij verschijnt als bruid (zuiver zinnebeeld van kuisheid en reinheid) of als hoer, zij wordt verguisd of geïdealiseerd, zij is een fatale Cleopatra of een tere Psyche.

Achter de symboliek schuilt een stuk hypocrisie van het Victoriaanse tijdperk. Waar de zinnelijkheid van de vrouw gedoemd is en verschijnt in de fatale krachten van Eva of Salomé, daar springt de mannelijke sensualiteit tevoorschijn in de dartele figuur van Pan. Deze faun vertegenwoordigt de levenslust en liefdesdrift. De mythologische figuur van Pan is een sensuele libertijn en aan zijn wellust zullen geen beperkingen worden opgelegd.

Tegen het einde van de negentiende eeuw waren kunstenaars geboeid door de thematiek van de strijd tussen Goed en Kwaad. Maar waar het de erotiek aangaat, zouden zij de vooroordelen van hun Victoriaanse tijdgenoten niet doorbreken - integendeel: zij hebben die in hun werk veeleer versterkt.

Auto-erotiek en bestialiteit

In de latere jaren van de negentiende eeuw was de vrouw in opstand gekomen tegen de mannelijke interpretaties van haar wezen, en daarmee: tegen de beknotting van haar rol. Vele traditionalisten sloten zich aan bij Tolstoj die had beweerd dat het feminisme teken zou zijn van degeneratie. Voor diezelfde traditionele denkers ook bracht het wetenschappelijk onderzoek naar het seksuele gedrag van de vrouw schokkende resultaten voort. Een voorbeeld.

In 1870 verscheen een studie van Nicholas Francis Cooke onder de titel *Satan in Society*. In dat werk verschaft de geneesheer ‘schokkende’ feiten over de verlangens en gewoonten van meisjes en jonge vrouwen. De drang naar sociale en seksuele bevrijding zoals die door de feministen tot uitdrukking werden gebracht,

is door Cooke verworpen als een regressieve stap, als een teruggang naar een primitiever staat van beschaving.

In een ontwikkelde samenleving moet de vrouw door de men geleid worden. Hij bezit een verstandelijker begrip van goed en kwaad. De vrouw handelt intuïtief. Haar gehele wezen is erop afgestemd om in de man op te gaan. Voor Cooke en gelijkgestemde denkers was de afwezigheid van seksuele prikkeling voor de vrouw voorwaarde van een gezond familieleven. Een beschaafde vrouw is een dame zonder passies.

In de opvoeding van meisjes moest elk risico van vroegtijdig seksueel ontwaken vermeden worden. De schok van Cooke's onderzoek was dat hij 'bewees' hoezeer de praktijk van masturbatie (vooral in de meisjesscholen) schrikwekkende vormen had aangenomen.

Vroeger in de eeuw was de vriendschap tussen vrouwen gecultiveerd als verheffend voor het gevoelsleven. De omslag in denken was vrijwel compleet. Vriendschap tussen vrouwen hield voor Cooke het gevaar van degeneratie in. In woorden van de schrijver: 'The most intimate *liaisons* are formed under this specious pretext; the same bed often receives the two friends.'

De 'herontdekking' van de vrouwelijke sensualiteit bracht in de beeldende kunst van de latere negentiende eeuw een aspect van gluurderij naar voren. De vrouw is afgebeeld als een object van erotisch verlangen, een schepsel dat geheel op zichzelf schijnt aangewezen, zich niet bewust van de ogen van de beschouwer. De man loert onbeschaamd in de wereld van de vrouw.

Zij slaapt, droomt, rust als in volslagen uitputting. Zij hangt in lome lusteloosheid - en dan veelal in gezelschap van een vriendin. De dames houden elkaar de hand vast of rusten schouder tegen schouder als in een staat van bevredigde vermoeidheid.

Het fin-de-siècle produceerde een eindeloze reeks van afbeeldingen van vermoeide vrouwen en dan dikwijls met de suggestie van masturbatie of mutuele masturbatie.

De thematiek drong ook de poëzie binnen. Onder de gedichten van Paul Verlaine treffen we de bekende 'Pensionnaires' aan. In Nederland werd Slauerhoff nog door Verlaine geïnspireerd en zijn gedicht 'De vriendinnen' is al even suggestief als het voorbeeld van de Franse meester. Als we het wetenschappelijk onderzoek van de latere negentiende eeuw mogen geloven, dan werd masturbatie een dwingend probleem. In dat opzicht is het boek van Cooke representatief te noemen.

In de kunst van het fin-de-siècle is de suggestie van autoerotische handelingen steeds weer aanwezig.

Wetenschap en kunst verenigden zich in een belangstel-

ling voor de vrouwelijke wellust. Naast masturbatie is ook de suggestie van bestialiteit alom aanwezig.

In het zinnebeeld van de Sphinx is daarvan nog niet in strikte zin sprake. In de ruimste zin was de Sphinx symbool van het levensraadsel, van alles wat raadselachtig is in het heelal, in de natuur en in het menselijk bestaan. Couperus' Psyche, op zoek naar het raadsel van leven en liefde, ontmoet de Sphinx en smeekt het ondier het levensraadsel voor haar op te lossen. Haar moeite wordt niet beloond.

Félicien Rops, vrouw en sfinx

In engere zin symboliseert de Sphinx de erotische wellust van de vrouw. In het gigantische monster met het lichaam van een leeuw en de borsten van een vrouw, zouden de symbolisten vooral met obsessieve bezetenheid de verleidingskracht van de vrouw zien. Zij verschijnt in hun prenten en schilderijen (Gustave Moreau), zij beheerst in de poëzie hun dikwijls op het perverse gerichte fantasie.

In de Sphinx zijn vrouw en beest in een monster verenigd. Maar de belangstelling voor de verhouding van vrouw en beest ging verder. En in die belangstelling stond de vrees voor (en obsessie met) de degeneratie van de vrouw in het middelpunt.

In de kunstzalen en -galerijen rond 1900 was de bacchante alom aanwezig. Schilders van Bouguereau tot aan Cézanne verbeeldden de vrouw die zich tomeloos overgeeft aan dronkenschap en wellust. Zij geeft daarmee haar moederlijke plichten op. Ondanks alle stilistische vernieuwingen staat Cézanne in thematisch opzicht naast de voorgangers.

De wetenschappelijke denkers in die periode hadden de zelfdiscipline en zelfcontrole van de vrouw als voorwaarden gesteld van een gezond nageslacht. In navolging van figuren als Lombroso en Ferrero waarschuwde men voor de ‘natuurlijke’ zwakheid van de vrouw, voor de lust van de bacchante.

De man die niet de discipline van verzet kon opbrengen, werd door deze vrouw in haar val meegesleurd (zoals Zola's Nana de streng katholieke en aristocratische graaf Muffat met haar wulpse lichaam naar de ondergang had gebracht).

Vooral de schilders toonden een bestiarum van degeneratie. Of zij zich nu concentreerden op de afbeelding van nimfen en bacchantes, of op die van saters, centauren en faunen, in hun werk werd steeds weer de dierlijke context benadrukt.

De saters toonden een fysionomie van degeneratie, zij hadden de karikaturale trekken van de 'beestachtige jood of neger', figuren die in het darwinistische denken het dichtst bij de gevallen vrouw zouden staan. Een schilder als Arnold Böcklin specialiseerde zich in dergelijke, darwinistische taferelen - bij zijn volgeling Franz von Stuck kregen die verbeeldingen een nog suggestiever karakter van bestialiteit.

De kunstenaars verwierven hun kennis over de psychologie van het vrouwelijk wezen van het wetenschappelijk denken van de tijd. Bestialiteit was daar een thema van onderzoek en onrust.

Havelock Ellis was een internationaal befaamd seksuoloog, een denker die veel minder dan een Lombroso de gunst van de massa zocht. De woorden van Havelock Ellis reflecteren het denken van de tijd en gaf daaraan wetenschappelijke onweerlegbaarheid.

Waar het de verhouding van vrouw en beest betreft, kon hij naar de autoriteit van Darwin wijzen. Twee passages - ik laat die onvertaald - typeren de denkwijze. De passages zijn ontleend aan de bundel *Studies* van Havelock Ellis (dl. II, i, resp. p. 85 en p. 83):

> The possibility of sexual excitement between women and animals involves a certain degree of excitability in animals from contact with women. Darwin stated that there could be no doubt that various quadrumanous animals could distinguish women from men - in the first place probably by smell and secondarily by sight - and be thus liable to sexual excitement.
> ... when among women in civilization animal perversions appear, the animal is nearly always a pet dog. Usually the animal is taught to give gratification by cunnilinctus. In some cases there is really sexual intercourse between the animal and the woman.

Havelock Ellis maakt nog melding van bordelen waar een dergelijke gemeenschap voor het vermaak van de bezoekers getoond werd.

De beeldende kunsten zouden aan deze suggesties tot in het vermoeiende de visuele bijdragen leveren. Het aantal afbeeldingen van vrouw en hond is legio - en dan gaat het niet om intieme schoothondjes, maar om wind- en wolfshonden met opmerkelijk, suggestief lange neuzen.

De thematiek werd niet tot viervoeters beperkt. Het symbool van de slang is zo oud als het scheppingsverhaal. Voor de romantici werd de vrouw opnieuw de incarnatie van Eva, de vrouw die de man de giftige appel van de boom van zinnelijkheid reikt. Zij is niet meer de onschuldige in die interpretatie, maar de wetende. Zij is de handlangster van de slang. Zij is niet langer het slachtoffer van de slang, maar zij wordt zelf tot slang en duivelin.

Bij de symbolisten is de slang symbool van de mannelijke verleiding, en daarnaast in wijdere zin: teken van sensualiteit waarvan de vrouw de aanstichtster is. Flaubert had het thema tot de uiterste grens gedreven.

In enkele van de meest suggestieve passages van *Salammbô* had Flaubert beschreven hoe de priesteres van het oude Carthago zich in mystieke omhelzing door de slang had laten liefkozen.

En opnieuw zou het Odilon Redon zijn die zich door Flaubert tot de litho ‘Serpent Auréole’ (1890) liet inspireren. De prent toont een naakte vrouw die zich - staande op een postament - door een slang laat omstrengelen. Het thema zou geweldig ‘populair’ blijken. Een schilder als Franz von Stuck was geobsedeerd door de personificatie van Eva met de slang. De omstrengeling van vrouw en ondier in zijn schilderijen en prenten is dikwijl verbijsterend suggestief, de schilder is als een Fellini met penseel.

Met dit alles zijn we mijlen ver verwijderd geraakt van de sfeer van een vroeger tijdperk, van de geest van - laten we zeggen - een Jacques Perk die naar zijn Mathilde kon wijzen als de Madonna, de moeder van zijn liefde. Het fin-de-siècle was geobsedeerd door de gedachte van decadentie - en in processen van verval en degeneratie speelde de vrouw een noodlottige rol.

Leda en de zwaan

De kunst van het einde van de negentiende eeuw was op het gebied van de seksualiteit zelden expliciet, altijd suggestief. De schilder Gustave Courbet kon lesbische vrouwen afbeelden, zolang hij aan zijn schilderij de toets van allegorie gaf. Ook de realist in de negentiende eeuw kende zijn grenzen.

Seksualiteit - en dan vooral de meer sensationele aspecten daarvan - bleef schuilen achter een masker, een decor. En daarbij werd niet zelden gebruik gemaakt van het klassieke decor. Een voorbeeld daarvan is het - in schilderkunst en poëzie - populaire thema van ‘Leda en de zwaan’.

Leda, dochter van Thestius, werd om haar buitengewone schoonheid door Zeus bemind. Hij bezocht haar in de gedaante van een zwaan en verwekte aldus kinderen bij haar (Castor, Pollux en Helena).

We ontmoeten deze Leda bijvoorbeeld in Anatole France's roman *Thaïs.* De zondige heldin van het verhaal - nu wellicht beter bekend uit Massenets opera - is een adembenemend mooie vrouw die er buitensporige gewoonten op nahoudt. Zij acteert in publiek de schaamteloze scènes die in de fabels zijn toegeschreven aan

Venus, Leda of Pasiphaë (deze dame koesterde een tegennatuurlijke liefde voor een stier).

Lent van vaerzen, dichtbundel van Louis Couperus

Als de monnik Paphnutius uitzet de verdwaalde vrouw op het rechte spoor te brengen, dan wordt hij door verschrikkelijke droombeelden gekweld. En het was niet Venus die hem belaagde, maar Leda.

De monnik zag Leda, ‘zinnelijk uitgestrekt op een bed van hyacinten, haar hoofd teruggeworpen, haar ogen vochtig en fonkelend, haar mond ontspannen, de ronding van haar borsten zichtbaar, de armen koel als twee stromen.’ Het was de vrouw in de gedaante van Leda die de mannelijke geesten van de latere negentiende eeuw de adem deed stokken.

Het klassieke decor en de lange traditie van Leda-verbeeldingen in de kunst (van Veronese en Leonardo tot aan Delacroix) boden de man een thematische en iconografische rechtvaardiging van deze dame te dromen. Voor de schilder van het fin-de-siècle bood de elegante, niet zelden agressieve zwaan met de lange en sneeuwwitte nek een eindeloze variatie aan mogelijkheden de vrouw en haar dierlijke minnaar af te beelden.

Renoir, Cézanne, Klinger en vele anderen werden door

het thema verleid. Het was als zo dikwijls Félicien Rops die zich aan de meest expliciete - voor de autoriteiten nog juist aanvaardbare - weergave van de liefdesscène zou wagen. Dali zou later nog met Rops in dit opzicht wedijveren. In minder directe zin: het aantal schilderijen waarop zwanen zwemmen en naakte vrouwen aan de oever van meer of stroom wachten, is ontelbaar. De kunstminnaar rond 1900 begreep de suggestie onmiddellijk - wat volgde, werd aan zijn eigen meer of minder perverse fantasie overgelaten.

Het thema van ‘Leda en de zwaan’ bleek ook geschikt voor poëtische interpretatie. Waar het de Nederlandse poëzie betreft was Louis Couperus één van de eersten - de eerste? - die het onderwerp naar onze wateren bracht. Daarbij is het opmerkelijk hoe lang de zwaan is blijven zwemmen in de vijver van de Nederlandse dichtkunst. Couperus staat in dat opzicht aan het begin van een ‘mini’-traditie. Ik heb hier een aantal voorbeelden bij elkaar gebracht.

Als we benadrukken dat het thema van ‘Leda en de zwaan’ de geestesgesteldheid van het Europese fin-de-siècle typeert, dan is het nauwelijks verwonderlijk dat juist Couperus daartoe getrokken werd. Couperus was klassiek georiënteerd en uiterst gevoelig voor de erotische suggestiviteit van de eigentijdse kunst.

In de periode dat Couperus zijn interpretatie van het klassieke gegeven vastlegde, stond hij onder invloed van Leconte de Lisle en de school van Parnassiens. Deze dichters zochten inspiratie in klassieke motieven en streefden in hun poëzie naar statische pracht en harmonische rust. Rijkdom van klank, melodie van vers en de schoonheid van het woord - dat waren de aspecten die Couperus in de poëzie van de Parnassiens bewonderde.

Bij Couperus kreeg het gedicht een wat lome en drukkende atmosfeer, het vers werd zoetvloeiend tot in het sentimentele. Die aspecten komen ook tot uitdrukking in ‘Leda’, opgenomen in de bundel *Een lent van vaerzen.*

Salvador Dalí, Leda en de zwaan

Het avondrood vloeit neêr langs tak en twijgen.
Een purperschemer koomt in rozengloed
Het bloesemblanke bladerdak doorzijgen,

En bloost op elken rimpel van den vloed.
Uit haar violen, waar in geur zij rustte,
Verheft ze zich... wat haar dus rijzen doet?

Hoe wildzang in d'akanth heur droom ook suste,
Haar 't zongegloei zacht-koestrend overtoog,

Haar 't golfjen murmelziek den roosvoet kuste,

Niet luik', nu ginds geklapwiek klept, zij 't oog!
Eens minnaars zilverpluimen zijn 't, die ruischen...
Of zwaan zoo vorstlijk-fier den hals ooit boog?

Plots schuimt het vlokken in zijn opwaarts bruisen...
Hij rijst ten oever, daar zij de armen langt...
Voor veêrtooi mocht ambrosiesch schoon hij tuischen,

Toch blaakt ze, als zij haar god ten boezem prangt.
Heur hals omkromt de hals des liefdezieken,
Waar trillend die de jonkvrouwe overhangt,

Ze gantsch beschaûwend met verbreede wieken...
En 't ebben lokgewoel drukt zich zijn kop...
En de amber der viool moog' zoeter rieken,

Nu 't van zijn pluimen druipt in drop bij drop,
Rondom verzinkt het al in aêmloos zwijgen,
En 't zoeltjen zelfs zweeft niet in 't loover op...

De liefdesscène tussen Leda en de zwaan is - zo stel ik mij voor - een bruut en woest tafereel. Maar in navolging van vele schilders in de vroege jaren 1880, is dat beeld bij Couperus versuikerd tot de zoete suggestiviteit (en daarbij hebben het wit en het zwijmelpuntje een functie) van een prent in pastelkleuren. Het geheel krijgt bijna pastorale trekken.

Zelfs de scène waarin Leda zich aan haar dierlijke minnaar overgeeft, brengt geen storm van hartstocht - geen zuchtje wind beweegt de bladeren.

Indien Couperus het thema van Leda in de Nederlandse poëzie heeft geïntroduceerd, hoe dan hebben latere dichters dat verwerkt? Naar mijn gevoel heeft Couperus een toon gezet die is aangehouden. Minder zoetvloeiend misschien, maar dan toch op vreemde wijze onbewogen (Vestdijk) of van hunkerende nostalgie (Christine d'Haen en Achilles Mussche).

Het zou te ver gaan een directe lijn van beïnvloeding te willen trekken, maar in de volgende gedichten zijn de kleuren - als bij Couperus - gedempt gehouden. Aan die gedichten ontbreekt de felheid, de intensiteit die men (deze lezer althans) van een dergelijk bruut gegeven zou verwachten.

Leda en de zwaan

De vijver had hij zelf gekozen, maar
De snit van hals en vleugels liet hij over
Aan 't toeval van de zoete liefdestover.
Aan de bevreemdheid van een zwanenpaar,

Dat met hem meegleed, aarzelend, tot waar
Hij op de oever klom als vrouwenrover,
Zag hij maar al te goed: zij waren grover,
Veel grover dan de witte wandelaar.

Zo schoon was hij als zwaan, zo vreemd vervoerend,
Dat zij, hem haar op haar legerstee beloerend,
Een zwaan wenste te zijn die hem ontving.

Als bronstig manslijf lag hij in haar armen,
Ongodd'lijk zwetend, en zonder erbarmen
De droom vermoordend die zij onderging.

Vestdijk *Gestelsche liederen* (1949)

Leda

Eindelijk vloog en zonk hij als een zwaan
schitterend in mijn schoot; zijn duizend pluimen
stroomden mij vol met een zwaar paarlend schuimen,
verlauwend na het laatste vlerkenslaan.

Hoe werd ik in dien schonen praal vernederd,
geleverd d'ongeschapen pracht der zwaan:
maar na de hevigste verzadiging ontdaan
ontwaakt in een verward gevedert.

Treedt d'oppergod de fiere stervelingen
die hij begeert niet goddlijk tegemoet?
Al te voorzichtig zijn de hemelingen!

Al te verheimelijkt is hun heerlijk bloed
dat zij, slechts één doch ongeneeslijk plagend,
doorheen den schoot der schepselen jagen.

Christine d'Haen *Gedichten 1946-1958* (1958)

Verlaten Leda

Onder zijn donzen aandrang zonk ik achterover,
tussen zijn sneeuwen vleugels zwevend meegevoerd
in zulk een tederheid, dat onder 't donker lover
ik hem verrukt herken: Zeus heeft mij aangeroerd.

Hoe heb ik, sedert, hier in heimwee neergelegen;
keert gij dan nooit meer weer, mijn witte wufte zwaan?
Hij zwiert en zwerft in avonturen allerwegen,
slechts in een speelse vlucht greep hij mij even aan.

Maar onvergetelijk. Wie door Olympiërshand
ééns werd geraakt, kan van de goden nooit genezen;
zelfs in mijn eigen paleis sta ik vervreemd aan de kant.

En toch als in een glorie. Waar of hij heen mag wezen,
hij lag hier aan mijn mond, ik heb hem niet verloren
en leef in zijn geheim, voor altijd uitverkoren.

Achilles Mussche *Langzaam adieu* (1962)

Een beeld van een ‘wufte zwaan’ is mij onbegrijpelijk. Tegenover de voorafgaande voorbeelden van Leda-gedichten, zou ik een tweetal andere willen stellen die (voor mij) de woestheid van de scène veel krachtiger weten op te roepen.

Het eerste voorbeeld is ontleend aan de bundel *De Spartaansche Helena* (1909/11) van Karel van de Woestijne. Het gedicht ‘Leda’ opent met een dromerige avondschildering die aan het gedicht van Couperus herinnert. Maar dan voltgt een felle en geladen omslag:

Maar plots, de waetren stuiven. Wuivend gaat
en waaiërend de lucht zoeven aan haar,
open en toe, en zacht en krakend. En haar schrik
die uit gesperde en gaauw-gesloten blik
in ééns de heele wereld over-zag,
zwijmt in het zoetste lijden. Vleugel-slag
van hard-gewrichte wiek drukt aan haar borst
te beider zij. Ten monde ontwaakt een dorst.

Een snavel breekt haar tanden uit elkaêr.
Zij is van deze zwane, zwoel en zwaar.

Het tweede voorbeeld - een gedicht van Roland Holst naar het voorbeeld van Yeats (voor het eerst gepubliceerd in Helikon 3 - januari 1933) - is zo mogelijk nog feller van karakter dan de regels die Van de Woestijne aan Leda en haar zwaan wijdde. De interpretatie van Roland Holst zou als equivalent kunnen staan van Salvador Dali's weergave van het tafereel.

Leda en de zwaan

Een slag - en groots boven haar wankelval
klapwiekt hij nog, streelende met de duistre
vliezen haar dij; haar nek omsnaveld al,
haar borsten weerloos aan zijn borst gekluisterd.

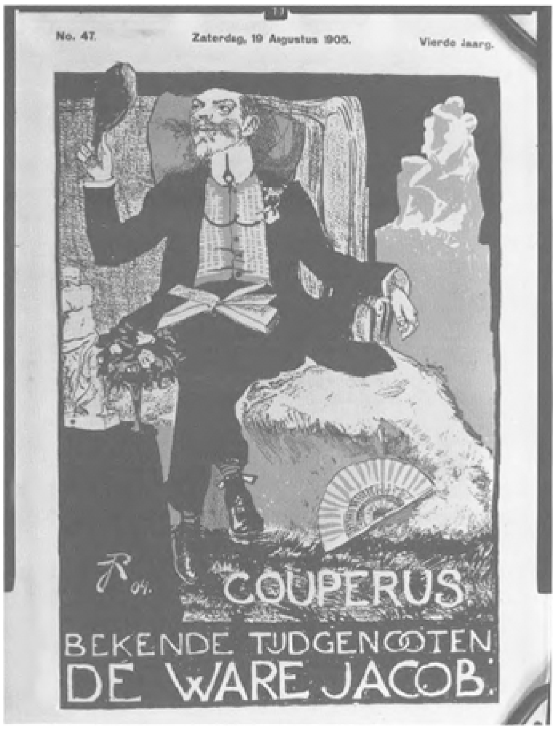
Hoe moeten, van haar wijkende dijen, vaag
die angstvingers de veeren pracht vandaanslaan?
Wat kan, in dien witten stormloop neergevlaagd,
't lichaam dan op zich 't vreemd hart voelen aangaan?

Een sidd'ren in de lendenen verwekt
de muur in puin, torens in vlam en rook,
en Agamemnon dood.

   Zoo zijnde ontrukt,
door 't woest bloed van de lucht zóó overladen,
gewerd haar met zijn macht zijn weten ook
voor haar die bek weer achtloos los kon laten?

Laetitia Smit

Een onfatsoenlijk boek in een luxe band
Boekverzorging bij Couperus



Inleiding

'Wat bandteekeningen betreft, ik zoû je raden er meê te breken, want niemand en ik ook niet, vindt op den duur die kleurige banden mooi. Ze vermoeien en naast elkaâr maken ze elkaâr nog leelijker dan zij zijn. Ik zoû voortaan eenvoudig op zijn Engelsch, heel simpele linnen bandjes nemen met een gouden letter. Bij wie ik ook mijn boeken hier zie, in zijn boekenkast, zie ik ze ontdaan van hun eerste gewaad en opnieuw gebonden. Heusch, spaar je de onkosten uit aan de heren artiesten-bandteekenaars. Ik kàn die dingen niet meer zien.'

Dit schreef Louis Couperus op 13 juli 1916 aan zijn uitgever L.J. Veen. Deze brief en een flink aantal van gelijke strekking betekenden het einde van een reeks bijzonder modern vormgegeven uitgaven die Veen tussen 1892 en 1919 voor Couperus verzorgde.

In dit artikel wil ik de relatie tussen deze boekbanden en de ontwikkelingen in de kunst van die tijd onderzoeken. Daarnaast zal de rol die Couperus zelf speelde bij de keuze van bandontwerpen en bandontwerpers worden nagegaan voor zover de overgebleven en bereikbare correspondentie dit toelaat[1].

Toegepaste kunsten aan het eind van de negentiende eeuw

De laatste jaren groeit de interesse in design. Tot voor kort was het Stedelijk Museum het enige kunstmuseum dat op een serieuze manier affiches, bankbiljetten, postzegels en andere produkten van het grafisch vormgeven verzamelde. Momenteel gaan veel musea collecties aanleggen van moderne toegepaste kunstvoorwerpen - zoals deze zomer te zien was op de tentoonstellingen *Holland in vorm* - gespecialiseerde galeries gaan ontwerptekeningen verkopen van vormgevers en architecten, tijdschriften brengen speciaaledities over design uit.

Het ontwerpersvak is betrekkelijk jong. De oorsprong van design ligt in de kunstnijverheid van de negentiende eeuw, een reactie op de industriële revolutie. De onwaarschijnlijk snelle toename van het gebruik van machines in die tijd verdrong het ambacht. Men probeerde alles machinaal te vervaardigen, en in het eerste enthousiasme ook machinaal te decoreren. De gebruiksvoorwerpen van rijke mensen waren voorheen immers altijd van ornamenten voorzien. Voor een relatief klein bedrag kon nu iedereen zich een Louis-XV-kandelaar of een schaal naar ontwerp van Dürer aanschaffen.

De expositie van 1851 in het Crystal Palace te Londen, de tweede grote wereldtentoonstelling van industrieel vervaardigde produkten en nieuwe vondsten op technologisch terrein, deed veel kunstenaars beseffen dat de decoratie op de tentoongestelde voorwerpen een herhaling was van een versleten stijl uit het verleden. Een deel zocht de oplossing in een nieuwe stijl van decoreren, geïnspireerd door de natuur. Hun experimenten zouden resulteren in de Art Nouveau en Jugendstil.

Een andere groep, waarvan William Morris en Walter Crane de theoretici waren, zocht de oorzaak van de fantasieloze herhalingen veel dieper: volgens hen was er een kloof ontstaan tussen de kunst en de maatschappij. De kunstenaar moest weer gaan functioneren in de samenleving als een handwerksman in de middeleeuwen en zich gaan toeleggen op de toegepaste kunsten om van daaruit de vrije kunsten weer te verankeren in de samenleving. De machine werd door deze kunstenaars

niet gebruikt, omdat zij het plezier in het handwerk te belangrijk vonden. Deze ideeën leidden tot de oprichting van de Engelse Arts and Crafts Movement.

In Nederland krijgen de vernieuwingen een belangrijke impuls als P.J.H. Cuypers in 1875 het Rijksmuseum gaat bouwen. Voor de inrichting van het museum moet hij een kunstnijverheidsschool oprichten, omdat hij geen geschikte handwerkslieden kan vinden. Zijn aanpak staat dicht bij de Arts and Crafts: ook hij kiest voor middeleeuwse werkverhoudingen, waarin opleiding en beroepsuitoefening zijn gecombineerd, en ontleent ornamenten aan de inheemse flora. In tegenstelling tot hun Engelse collega's hebben Nederlandse kunstenaars de machine echter nooit radicaal afgewezen. In het begin van de negentiger jaren krijgt de vormgeving van de 'museumscholen' een eigen, niet-historiserend karakter. Materiaal, constructie en functie van een voorwerp worden in de loop van dit decennium belangrijker dan de ornamentatie.

Buiten Amsterdam, vooral in Den Haag, de stad van Couperus, Toorop en Thorn Prikker, werd de nieuwe vormgeving veel meer beïnvloed door de Franse en Belgische Art Nouveau, de 'vermicellistijl' zoals de Amsterdammers die laatdunkend noemden.

De ontwerpers van de boekbanden voor Couperus

De ontwerpers waar Veen en Couperus mee in zee gingen waren over het algemeen geen vreemden voor elkaar. Ze zijn in te delen in twee groepen. Jan Veth, de schilder die vooral als theoreticus stukken over beeldende kunst, en meer specifiek over boekversiering, in De Nieuwe Gids schreef, is de spil van de eerste groep. Zijn ideeën over kunst als individuele geestelijke uiting inspireerden de ontwerpers van de banden van voor 1895, met name J. Toorop en R.N. Roland Holst. Met deze twee kunstenaars had Veth al kennis gemaakt op de Rijksacademie in Amsterdam, waar zij alle drie hun opleiding kregen. Hetzelfde geldt voor J.G. van Caspel en J. Rotgans, die bovendien een kunstnijverheidsopleiding volgden en zich later meer op het illustreren dan op het schilderen zouden toeleggen. Zij ontwierpen boekbanden voor Couperus na 1895, toen Veths invloed op de boekversiering sterk was afgenomen. De nieuwe, rationalistische ideeën worden dan uitgedragen door de architecten, J.L.M. Lauweriks, K.P.C. de Bazel en H.P. Berlage. Berlage, de voorman van de tweede groep, publiceerde veel in maandbladen voor architecten en voor het tekenonderwijs en in De Kroniek en De Bewe-

ging, de tijdschriften die ook het voortouw op literair gebied van De Nieuwe Gids overnemen. Zijn theorieën werden in praktijk gebracht door de Amsterdamse architecten en ontwerpers onder wie ook Lebeau, Neuhuys en De Vries. Lebeau en Berlage kenden elkaar van de coöperatie 't Binnenhuis, de Amsterdamse tegenhanger van de Haagse kunsthandel voor toegapaste kunst, Arts and Crafts. De kunstenaars die verbonden waren aan *Arts and Crafts*, waarvan Thorn Prikker de bekendste is, maakten non-figuratieve ontwerpen in de stijl van de Belgische Art Nouveau. Hoewel Veen regelmatig met ze werkte hebben ze nooit boekbanden voor Couperus ontworpen. Wat opmerkelijk is, omdat hun ontwerpen uitstekend aansluiten bij veel van de boeken die Couperus schreef. Wel werd de Belg De Praetere gevraagd en werden figuratieve ontwerpen in deze stijl gemaakt door K. Sluyterman en Toorop. Behalve Berlage en misschien Lebeau zijn na 1895 minder vooruitstrevende kunstenaars gekozen. Vernieuwende ontwerpers als Lauweriks, De Bazel, Dijsselhof, Nieuwenhuis, Lion Cachet ontbreken.

De bandontwerpen voor Couperus tot 1903[2.]

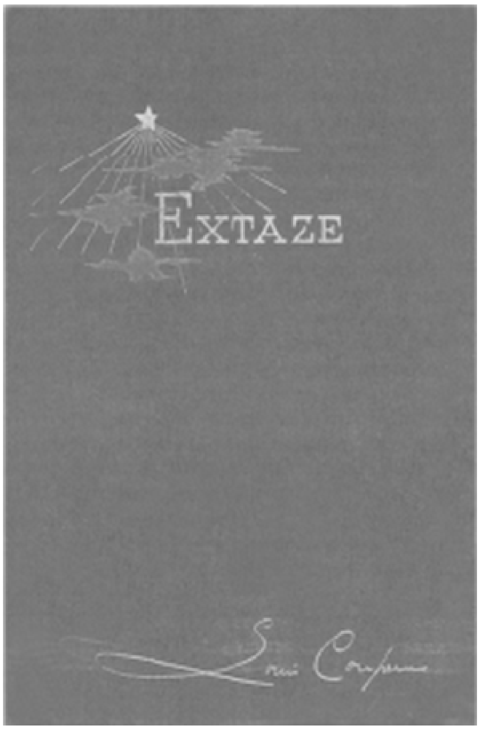
a. De symbolistische fase

In het begin van de negentiger jaren ontwerpen zowel versieringskunstenaars als schilders boekbanden. De ontwerpen van schilders zijn doorgaans symbolistisch: het zijn ideeën, opgetekend door een ziener, de kunstenaar, die met zijn geest de materie bezielt. Hij bedient zich van symbolen die zijn figuratieve voorstellingen een algemenere betekenis kunnen geven, en zijn spirituele ideeën kunnen uitdragen. De schilders noemen hun kunst *Gemeenschapskunst.*

De band die Couperus zelf bedacht voor *Extaze* getuigt ervan dat ook hij niet ongevoelig was voor deze denkbeelden (zie afbeelding). In een van zijn eerste brieven aan Veen geeft hij een beschrijving van het titelblad zoals hij zich dat wenst: ‘Ik had mij zoo iets gedacht van een ster, met een enkel lijntje van een wolk, eenigszins links bovenaan; de titel, onder rechts.’ Een ontwerp van Jan Veth wijst Couperus van de hand: het is te stijf. Zelf weet hij nog wel een Hagenaar die de tekening kan maken. Volgens Bastet in zijn biografie van Couperus, die dit jaar is verschenen, zou dit P. de Josselin de Jong zijn.

Aan het begin van zijn samenwerking met Veen laat Couperus niets aan het toeval over. Een grove schets van het titelblad is toegevoegd aan het manuscript, dat bewaard wordt in het Letterkundig Museum, en nog vier brieven aan Veen bevatten aanwijzingen voor het ontwerp dat inmiddels voor de band is bestemd.

Vooral de tweede brief is in dit kader interessant omdat Couperus daarin het gewenste karakter van de band omschrijft als ‘dood-eenvoudig’ en ‘strenger’ dan het lievige ontwerp dat hem is toegestuurd. Hij zoekt mijns inziens een stylering in de trant van de symbolisten. Verderop immers herhaalt de schrijver dat hij de ster in het ontwerp wil handhaven omdat ze zo ‘mooi symbolistisch’ is. Deze ster verwijst waarschijnlijk naar de allesoverheersende liefde die boven het Lot, het noodlot, straalt (Couperus gebruikt hetzelfde beeld aan het eind van het boek Mathilde in *Metamorfoze*); het hoogtepunt van *Extaze* is de kortstondige beleving van een dergelijke puur geestelijke liefde[3.].

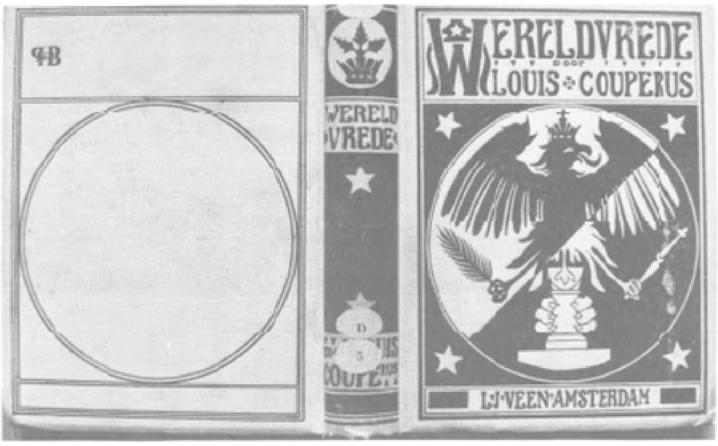


Extaze, [1892], de enige band waarvoor Couperus heel duidelijke instructies gaf

Veen heeft het bandontwerp voor *Extaze* in hetzelfde jaar (1892) ook gebruikt voor de eerste druk van *Eene Illuzie.* In de brieven van Couperus aan Veen is hier niets over te vinden. Opnieuw heeft hij meer concrete plannen voor de titelpagina, waar hij graag een bestaande illustratie van De Josselin de Jong zou zien. De illustratie is daar niet voor gebruikt. Veen koos voor een portret van de schrijver naast het titelblad.

De band van *Majesteit*, ontworpen door R.N. Roland Holst, de oom van de schrijver, kan gedeeltelijk symbolistisch genoemd worden (zie afbeelding). De band vertoont een mengsel van heraldiek en symbolen. Het zwaard, de scepter, de rijksappel, de kroon en de Franse lelie zijn algemeen bekende attributen voor een vorst. De bloemen, waarschijnlijk zonnebloemen, die in kiezelgrond wortelen en groeien naar een asterachtige bloem met sterren erom, horen meer thuis in de symbolistische manier van

verwijzen. Volgens Braches is deze voorstelling een weergave van het spreekwoord 'per aspera ad astra' (door moeilijke tijden naar de sterren), dat het thema van deze roman van Couperus weergeeft: *Majesteit* handelt over een jonge keizer die zich door smart tot het hogere verheft. Uit een brief van Couperus aan Veen blijkt dat de auteur hier geen inspraak in de keuze van het ontwerp heeft gehad. Alleen achteraf kon hij zijn mening geven. Hij schrijft dan ook: 'Maar laat mij voortaan een woordje meêspreken, waar het de band aangaat. De insignieën onderaan zijn nog al goed, maar dat kroontje boven de M, van Majesteit is niets. Waarom niet een flinke keizerskroon boven de M; die zich zo leent om gekroond te zijn.' Couperus' bezwaar tegen de band is niet in de eerste plaats van esthetische aard. Hij wil dat de band zo precies mogelijk aansluit bij zijn tekst en tenslotte beschrijft hij in de roman de lotgevallen van een keizer.



Wereldvrede, [1895], band ontworpen de H.P. Berlage

De opbouw van de voorstelling, in duidelijke rechthoekige kaders die in rug en achterplat worden doorgezet, vertoont de kenmerken van een manier van boekversieren die van de constructie van het boek uitgaat. Deze manier van boekversieren is niet gebruikelijk bij kunstenaars die een opleiding tot schilder hebben gevolgd. Door zijn socialistische idealen voelde Roland Holst zich echter veel meer aangetrokken tot de toegepaste kunsten.

Zijn reis naar Engeland in november 1893, als de band voor *Majesteit* net af is, zet hem op een nieuwe weg in het ontwerpen van boeken. De invloed van de Arts and Crafts Movement is merkbaar in een ontwerp dat Roland Holst vervaardigde voor de tweede druk van *Extaze* (1894). De decoratie van de band suggereert het beslag van een kostbaar middeleeuws manuscript dat van een slot voorzien is. Maar ook in dit ontwerp ontkent hij zijn symbolistische achtergrond niet; dat bewijzen de gestileerde lelie en de kleuren wit en goud, gebruikt om de zuiverheid van de liefde tussen de hoofdpersonen Cecile van Even en Taco Quaerts weer te geven. De lelie is meestal het attribuut van de maagd Maria; Quaerts noemt Cecile in het boek ook herhaaldelijk 'Madonna'.

b. Art Nouveau: Toorop

Veel later, na 1897, heeft ook de schilder Jan Toorop boekbanden voor Couperus ontworpen. Toorops karakteristieke Art Nouveau-lijnen zijn ongebruikelijk op Nederlandse boekbanden. De lange curven, die nog vaag herinneren aan stelen van planten en andere groeilijnen, die in asymmetrische compositie het vlak vullen, worden mode vanaf 1893/95. Buiten de beperkte groep, vooral in Den Haag, spreken

Nederlandse kunstenaars meer van een ‘besmettelijke ziekte’ dan van mode. Waarom werd juist Toorop gevraagd maar liefst vier bandontwerpen voor boeken van Couperus te maken?

Begin 1896 stelt Couperus voor het eerst voor aan Veen illustraties van Toorop te vragen bij *De verzoeking van de Heilige Anthonius*, een vertaling naar Flaubert. Dit voorstel is nooit uitgevoerd. Veen laat Toorop wel het bandontwerp voor *Metamorfoze* maken. Het wordt een wit linnen

band met links op het voorplat een vrouw met opgeheven hoofd en een hand op de borst, en rechts daarvan de titel. De letters zijn alleen in contouren weergegeven en raken vervlochten met de smalle banden die in stijve, symmetrische krullen als van een hekwerk het vlak vullen. De einden van de banden zijn rond de benen van de vrouwelijke figuur gewonden. De rug en het achterplat zijn met dezelfde banden versierd, maar veel minder ingewikkeld. Deze waren anders geconcipieerd, maar omdat de roman dikker uitviel dan gedacht, moest Toorop zijn ontwerp aanpassen.[4.]

Het resultaat beviel Couperus kennelijk zeer, want op 19 november 1897 schreef hij aan Veen om van zijn enthousiasme te getuigen en dezelfde dag nog aan Toorop om hem te vragen zijn nieuwe sprookje *Psyche* te illustreren. In de brief aan Veen geeft Couperus bovendien zijn interpretatie van de voorstelling op de band van *Metamorfoze*: ‘Mij dunkt de “Metamorfoze” wel mooi weêrgegeven in die “wordende” figuur en die kronkelende lijnen.’ Bij Toorop staan de windselen rond de benen van een figuur meestal voor de kracht van het Noodlot, bijvoorbeeld in zijn bekende schilderij ‘Fatalisme’[5.].’

De begrippen metamorfose en noodlot zijn in deze roman van Couperus verwant. Van de hoofdpersoon Hugo d'Aylva, een jong schrijver, wordt verteld hoe hij ‘zijn metamorfozes leeft’, hoe hij zijn romanpersonages en thema's als het ware krijgt opgedrongen door de kunst in verschillende gedaanten en zelfs geen vat heeft op het verloop van de handeling. Zo staat in het tweede boek van de roman te lezen:

> (...) en zij (de oude dames en Indische meisjes aan wie d'Aylva zijn boek voorlas) hadden wel medelijden met Mathilde, maar vonden haar mal, een ‘mal spook’, omdat zij niet zagen haar noodlot, en omdat zij afkeurden zoals zij handelde, handelen moest, omdat haar noodlot sterker was, dan de wil van hem, die haar schiep (...) Als d'Aylva over dag niet geweten had de toekomst van zijn zinnen, hoe ze Mathilde verder zouden leiden naar haar einde, zag hij het dikwijls in eens op die avonden. (...) Het was dan als rolden er brede banen uit, banen van Mathilde's leven als een immense magische rol, die uitrolde in een kronkelende wimpel en zich verloor, heel dunne slip, in de allerverste toekomst...

Uit de brieven van Toorop aan Couperus blijkt dat hij *Metamorfoze* eerst gelezen heeft. De overeenkomst van het beeld zal dus niet op toeval berusten.

Braches geeft een afwijkende interpretatie. Omdat het vrouwenfiguurtje op een wolk staat, moet ze etherisch zijn. Volgens hem symboliseert ze de ziel van Hugo d'Aylva, het literaire spiegelbeeld van Couperus. Hij meent dit te kunnen concluderen uit de tekst op pagina 428 in het manuscript van Couperus: ‘Nu vandaag, was ze (de ziel van d'Aylva) iets van een symbolische figuur van Toorop. Laat ze vandaag nu zo blijven. Morgen misschien is ze weêr anders.’ Een sterretje bij de naam van Toorop zou aangeven dat Couperus hier zelf al een suggestie voor de band deed. Mijns inziens zijn er te weinig aanwijzingen dat het sterretje iets te maken heeft met het bandontwerp. Couperus verwijst er niet naar in zijn brieven aan Veen. Het ligt meer voor de hand te denken aan het beeld van Mathildes metamorfose, omdat de beelden die Toorop voor zijn bandontwerpen gebruikt behalve bij *God en Goden* onveranderd in de tekst kunnen worden teruggevonden.

Toorop hoefde zijn kunstenaarsziel geen geweld aan te doen om Couperus' tekst letterlijk te volgen. B. Polak merkte in 1955 al terecht op dat het symboolgebruik van beide kunstenaars opvallend overeenkomt totdat Toorop zich in 1905 laat dopen tot katholiek. Een tijd lang is het noodlot ook het belangrijkste thema in hun oeuvre. Couperus en Toorop zijn in tegenstelling tot de meeste van hun tijdgenoten zijn

sterk Frans-Belgisch georiënteerd, wat kan samenhangen met het artistieke klimaat in hun woonplaats Den Haag. Gezien zijn beschrijving van de ziel van d'Aylva was Couperus zich eveneens bewust van deze verwantschap.

De geïllustreerde uitgave van *Psyche* laat nog op zich wachten. Couperus' enthousiasme neemt al snel af als Toorop niet direct antwoordt op zijn brief. Hij polst Veen al of Marius Bauer niet veel geschikter is want die ‘is eigenlijk toch nog fijner en delicater (...)’ Als Veen uit zuinigheid tot één illustratie besluit, wijst Couperus dat resoluut van de hand: hij houdt niet van zo'n ‘hors d'oeuvre’ die toch geen geheel vormt met zijn tekst. Omdat Veen en Couperus het niet eens kunnen worden verschijnt de eerste druk zonder illustraties, met alleen een bandontwerp van Toorop. Over het resultaat schrijft Couperus alleen dat het hem wat is tegengevallen. In hoeverre deze houding voortkomt uit zijn verbolgenheid over de gang van zaken, zou ik niet kunnen zeggen. In ieder geval maakt hij de indruk iemand te zijn die zijn oordelen gemakkelijk laat beïnvloeden door gevoelens van teleurstelling. De schrijver hecht zeer aan geïllustreerde prachtuitgaven, hij doet er veel moeite voor. Hij stelt in zijn correspondentie aan Veen voor De Josselin de Jong te vragen voor illustraties bij *Majesteit*, Toorop voor *Psyche* en Bernard Reith voor een latere uitgave van *Psyche.* Het aantal brieven dat over deze geïllustreerde uitgaven handelt, is opvallend hoog.

Als een jaar later *Fidessa* geschreven is, wenst Couperus opnieuw een geïllustreerde uitgave, maar nu níet door Toorop, want die verveelt hem een beetje ‘met altijd precies zijn zelfde lijnen’. Het boek verschijnt in een gele band met eenvoudige blauwe opdruk. De ontwerper van deze band is niet bekend; Couperus schrijft alleen dat hij deze modekleur niet mooi vindt. De tweede druk bevat echter een illustratie van niemand anders dan Toorop en deze bevalt de schrijver wél.

En zo komt het dat de auteur veronderstelt dat het bandontwerp voor *Babel* deze schilder ook wel zou kunnen liggen. Bij het verschijnen in 1901 schrijft Couperus:

> (...) de band is wel wat cliché Toorop: 'hij kan dat nu zoo en ik weet dat hij het zoo kan', maar het is toch 'nogal aardig'. Meer niet. 'Metamorfoze' en Fidessa's kopje vind ik altijd het mooiste. Die dame is zeker 'Astarte met uitgestrekte armen.'

Bastet vertelt in zijn biografie dat Veen antwoordt dat Toorop het heel druk had met een tentoonstelling en dat het hem veel moeite had gekost een bandontwerp van hem te bemachtigen. De interpretatie van Couperus is waarschijnlijk juist. Het boek begint en eindigt immers met het beeld van Astarte.

Tenslotte 'doet', zoals Couperus dat uitdrukt, Toorop ook de band van *God en Goden* (zie afbeelding). Er is maar een brief, uit 1903, met opmerkingen over dit ontwerp: 'Met plezier ontving ik mijn boekje: heel aardig van Toorop, dat figuurtje van Hoop, dalende tusschen de bloemen den zonnekrater in!' Braches geeft een geheel andere interpretatie van deze band. De gehele band, voorplat, rug en achterplat van opzij bekeken zou twee longen kunnen voorstellen met een luchtpijp waarin een figuurtje de 'sluimerende kiem van het Leven' symboliseert. Van het Leven wordt in *God en Goden* nergens beschreven dat ze in de longen zou sluimeren. De overeenkomst van Toorops figuurtje met de beschrijving van Hoop is wel opvallend, maar gezien de vele versieringen eromheen is het niet waarschijnlijk dat de ronde vorm een krater voorstelt. Misschien heeft Toorop deze keer niet de moeite genomen zich erg te verdiepen in de tekst.

Dat Toorop na 1903 geen opdrachten voor bandontwerpen meer krijgt is niet zo verwonderlijk. Na 1903 krijgen de boeken die Couperus schrijft een heel ander karakter: op *Van oude mensen* na, schrijft hij alleen nog klassieke romans en journalistieke stukken. Ze worden bovendien slecht verkocht en dus heeft Veen niet zo veel geld meer over voor de uitgave. Toorops stijl wijzigt zich onder invloed van zijn bekering en de opvattingen over het ontwerpen van een boek veranderen wezenlijk. Op deze veranderende opvattingen wil ik verder ingaan in de volgende paragraaf.

Ook de bandontwerpen voor *Orchideeën* (tweede druk, 1895) en *Williswinde* (1895) van de schilder en tuinarchitect L.W.R. Wenckebach zouden in de Art Nouveau-categorie ondergebracht kunnen worden. Zijn ontwerpen voor boekbanden zijn vaak weinig gestileerd en meestal kiest hij een versiering van bloemen, die in deze twee gevallen geheel aansluit bij de titel. *Orchideeën* onderscheidt zich van zijn andere werk door de Art Nouveau-lijnen, die wel degelijk een stilering zijn, en de compositie waarvan het zwaartepunt, volgens de laatste mode, bij de kneep ligt.

De compositie van de band van *Williswinde* is erg stijf, de stijl iets tekenachtiger dan bij de *Orchideeën.* Couperus was over de band van *Orchideeën* nogal enthousiast, *Williswinde* vond hij een 'vies kleurtje' hebben. Het deed hem denken 'aan een Gartenlaub aan den Rijn (...) waar we Rijnwijn drinken'. Geen van de brieven geeft aanleiding om te denken dat Couperus in de keuze van de ontwerper of van het ontwerp betrokken was.

Majesteit, [1893], band ontworpen door R.N. Roland Holst

c. Versieringskunst

De andere banden voor boeken van Couperus zijn ontworpen door kunstenaars met een opleiding in de toegepaste kunsten of architectuur. Deze banden bezitten niet de symbolistische lading van de vorige groep. Ze zijn, op een enkele uitzondering na, ornamentaal.

De band voor *Reisimpressies* (1894), met het gestyleerde landschapje door K. Sluyterman, is zo'n uitzondering. Het is een vroege band van Sluyterman, van de periode vlak nadat hij een opleiding tot edelsmid in Parijs volgde. De slingerende lijnen van de Art Nouveau waren daar toen toonaangevend. De moderne boeken werden er inmiddels echter voorzien van illustratieve omslagen, bijvoorbeeld van Grasset, Steinlen of Mucha.

De vroege band van Berlage voor *Wereldvrede* (1895) onderscheidt zich nog door enige zeer eenvoudige symboliek (zie afbeelding). Het voorplat toont een adelaar, op heraldieke wijze gestileerd en op een standaard gezet. De vogel draagt een kroon en klemt een palmtak en een scepter in zijn klauwen. Op de rug staat een kroon met een eikeblad.

Bij een architect als Berlage is symboliek niet gebruikelijk. Berlage bedient zich er vooral in zijn vroege werken echter regelmatig van, mogelijk omdat hij vóór zijn studies aan het Polytechnikum te Zürich korte tijd een academische opleiding tot schilder heeft gevolgd, en veel met schilders

heeft samengewerkt in ‘Gesamtkunstwerke’[6.]. Maar symbolistisch zou ik de band van *Wereldvrede* niet willen noemen. De symbolen zijn eenduidig en afkomstig uit de heraldiek, niet voortgekomen uit individuele ideeën en mystiek.

In zijn ontwerpen gaat de bouwmeester uit van de rechthoekige vorm en de driedelige constructie van een boekband: een rug met twee flappen eraan, die één geheel vormen. We hebben dit al eerder gezien bij Roland Holsts *Majesteit* en in mindere mate bij Toorops *Metamorfoze.* De verdeling van het vlak is doorgezet in alle delen, voor- en achterplat zijn in hun basisvorm gelijk, de rug vormt de spil in deze symmetrie.

Braches beschrijft hoe boekbandontwerpers na 1895 hun aandacht verleggen van de versiering van de band naar de functie en constructie van het boek. De nadruk van de versiering komt te liggen op de kneep als deel waar de band scharniert en op de bindende functie van de rug. Berlage's band voor *Hooge Troeven* met zijn ouderwetse moresken is in die zin wel modern opgebouwd. In deze band is ook een begin te zien van het ontwerpen op basis van een geometrische structuur. Berlage kiest niet alleen een verticale as maar ook een horizontale. Hij geeft de diagonalen aan en bouwt alles daaromheen symmetrisch op[7.].

Het is vooral de bemoeienis van architecten geweest (niet alleen van Berlage maar ook van Lauweriks en De Bazel) waardoor het ontwerpen met behulp van wiskunde, geometrie, in gebruik raakte. Het werd gezien als een mogelijkheid om een natuurlijke harmonie te bereiken. Langzaamaan komen de versieringskunstenaars tot de ontdekking dat ook vormen die niet aan de natuur ontleend zijn ‘levend’ kunnen zijn. Deze wijsheden worden verspreid via de kanalen van de Amsterdamse en Haarlemmer kunstnijverheidskringen. Lebeau, Neuhuys en De Vries, die ook banden voor boeken van Couperus hebben ontworpen, raakten door deze theorieën beïnvloed.

De band voor *Noodlot* van De Vries is het oudste voorbeeld, daterend uit 1898. Horizontale banden lopen hier over de rug en strekken zich uit over beide platten. Tussen de banden zijn ornamenten geplaatst die tegen de kneep aan zijn gezet. De vormen zijn opvallend weinig aangetast, dat wil zeggen dat ze een eenvoudige contourlijn hebben. Ze passen in een ovaal met de rug als verticale as.

De dure uitgave van Lebeaus band voor *De Stille Kracht* (1900) is gebatikt op fluweel, paars (nu meestal verschoten tot bruin of geel) op wit, de gewone op katoen en precies tegengesteld van kleur. Het is een van de eerste banden waarin het gebruik van een raster van vierkanten als hulp bij het ontwerpen duidelijk te zien is. De samenbindende functie van de rug is tot uitdrukking gebracht in de horizontale banden op de rug die in punten samenkomen op het voor- en achterplat.

Theo Neuhuys ontwierp de banden voor *De boeken der kleine zielen* (1901) (zie afbeelding). Ook hij gebruikt een indeling in horizontale banden die rug en platten als het ware verbinden. Tussen de banden ingeklemd en opnieuw vooral bij de kneep staan spitsbogen met vrij ingewikkelde versieringen. De ornamenten op deze band lijken een stilering van neogotische voorbeelden en doen daarom wat ouderwets aan.

Hoe oordeelde Couperus over deze banden? *Wereldvrede* betitelt hij als ‘zeer rouwig’, maar *Hooge Troeven* bevalt hem. Van Lebeaus *Stille Kracht* is hij verrukt: vooral de luxe van het fluweel van de prachteditie, maar ook de gebatikte katoenen versie vindt Couperus ‘bepaald lekker voor het oog’. In de lange brief die hij in zijn enthousiasme na de ontvangst van de eerste exemplaren van *De Stille Kracht* schrijft, noemt hij de combinatie van luxe band met onfatsoenlijke inhoud ‘te erg’, maar over de vormgeving schrijft hij verder niets, evenmin als over de batiktechniek, die toch wel met opzet gekozen zal zijn bij deze Indische roman. Er zijn in deze tijd

regelmatig Indische romans verschenen met gebatikte banden of een imitatie ervan, en Lebeau gold als specialist op dit gebied[8.]. En zo vergaat het eigenlijk alle uitgaven in deze categorie. Couperus bemoeit zich niet met de bandontwerpen, hij geeft alleen zijn mening achteraf, en die blijft beperkt tot opmerkingen over materiaal, druk en handzaamheid. Een enkele keer slechts schrijft hij iets over de versiering: de band van Neuhuys voor *Kleine Zielen* acht hij mooi fijn getekend. Suggesties voor ontwerpers betreffen nooit een versieringskunstenaar.

De banden van Couperus na 1903

'Ik denk, dat de goedkoopere bandjes in linnen (van 70 en 80 cts) meer dan bevallig zullen zijn voor mijn oude boeken, die ik zoó niet meer in mijn kast kon zien. Ik zoû zeggen de kleuren wat gedekt, niet al te voyant, en *geen* art-nouveau voor mijn Middel-Nederlandsche ridderromans en oude Italianen. Hebt ge tijd, en slaat ge eens een blik op wat de binder doet, dan zijt ge de bovenste beste. Haast is er niet bij; laat mij nu en dan maar wat terugzenden.' Zo schreef Couperus in december 1903 aan Veen. Veen heeft plannen voor een heruitgave van Couperus' volledig werk, maar omdat de boeken niet zo goed meer verkopen wordt de serie uitgesteld, tot ze in 1904 verschijnen in een band van Berlage met louter geometrische ornamenten, in horizontale banden gerangschikt als de ontwerpen van De Vries en Neuhuys.

In hetzelfde jaar verschijnt ook de eerste druk van *Dionyzos* (zie afbeelding). Couperus werd niet betrokken in de keuze van het bandontwerp. De dag voor het verschijnen schrijft hij nog aan Veen om de naam van de ontwerper te vernemen. Tegelijk vraagt hij of de band wel 'mooi en klassiek gehouden is'. Klassiek is de band wel, op de gele kleur na, maar ook wel wat oubollig. Het geheel is uitgevoerd in de stijl van het Duitse boek rond 1500, het oudste gedrukte boek. Deze waren voorzien van ornamentatie, die geïnspireerd was op de antieke architectuur. De oude Romeinen en Grieken lieten zich niet dichter benaderen. Dit plotselinge historicisme was zeker niet algemeen aan het begin van deze eeuw, net zo min als Couperus' mythologische roman, die hij begonnen was als 'godendicht' in

alexandrijnen. Boeken die in 1904 modern worden vormgegeven zien er veel eenvoudiger uit. In 1903 verzorgt S.H. de Roos de uitgave van William Morris, *Kunst en maatschappij*, waarin voor het eerst het idee geschreven staat dat een boek primair om te lezen is, en dat dus de typografie het belangrijkste deel van de boekvormgeving uitmaakt. De Roos heeft voor dit boek dan ook een nieuwe letter gekozen, de Grassetletter, die beter zou samengaan met de ornamentatie en eventuele illustraties[9].

Dionyzos, [1904], band ontworpen door J. Rotgans

Couperus blijft na 1904 in antieke sfeer schrijven. In 1905 verschijnt *De berg van licht.* De auteur heeft ter illustratie van de uitgave foto's verzameld die hij Veen aanbiedt. Hij wil natuurlijk weer ‘iets helemaal in antieken stijl’, ‘*geen* art-moderne band’ en vraagt de ontwerpen voor de band te zien te krijgen. Het eerste ontwerp is niet helemaal naar zijn zin:

> Ik val omvèr van dat schetsje! Het is wel heel kinderlijk, maar het heeft er niets van, hoor! Beste kerel, laat je goede smaak je in den steek, dat je me zoo iets kan opzenden!! Wat Romeinsch-Grieksche (??) tempeltjes, met wat sterretjes erboven! Neen, hoor! Ik wil iets *heel* moois. Dit had ik zelf nog beter kunnen teekenen. Heelemaal liever geen *tempel*motief. Mijn tempel daarenboven is te Emessa, de bouworde is Syriesch-Perziesch (in het genre van het paleis van Artexerxes-Mnemon) dat men nog in het Louvre te Parijs bestudeeren kan. Misschien heb ik nog te weinig gezonden, opdat de teekenaar (neem *niet* deze!) zich een idee zou kunnen vormen. Symbolen van de Godsdienst der Zon zouden betere zijn. Maar daar moet je iemand voor vinden, die zoowel teekenaar is als iemand van intelligentie. (...) Iets *heel moois hoor, of anders niets.*

En het wordt niets. Couperus besluit zijn eigen exemplaar onmiddellijk in Rome te laten inbinden in een perkamenten band met goudopdruk, net als de uitgaven van de boeken van Vergilius, Homerus, Ovidius en andere klassieke schrijvers. De foto's van Romeinse keizers en hoogwaardigheidsbekleders heeft Veen op de witte banden laten zetten en tegenover de titelbladen van de drie delen. Er zijn een aantal zwarte kaders omheengezet. De titel en auteur staan in een apart kader bovenin, in Romein.

In steeds minder brieven tussen Veen en Couperus wordt geschreven over bandontwerpen. De verkoop gaat slecht en herhaaldelijk overweegt Couperus een andere uitgever te zoeken. Op zijn voorstellen voor goedkope edities gaat Veen niet in. De uitgever, die altijd degelijk materiaal gebruikte, Hollands papier, linnen genaaide banden, verwijst hem naar de Wereldbibliotheek. Veen doet wel enige commerciële concessies in de keuze van de bandontwerpen. De ontwerper van de band van Van Oude Menschen (1906) is onbekend, het ontwerp met de gestileerde bloempatronen in een rechte band bij de kneep en in schuine vlakjes bij de hoeken, is niet erg modern. Veen gebruikte de band ook voor andere uitgaven, bijvoorbeeld voor een boek van Borel. *Aan de weg der vreugde*, waarvan de eerste druk in 1908 verschijnt, krijgt een band die als twee druppels water lijkt op die van *Extaze* door Roland Holst. *Antieke verhalen* (1911) heeft een onopvallende band met randversiering; de tweede druk van *De stille kracht* uit 1911 is voorzien van de band van *De kleine zielen* van Theo Neuhuys, de heruitgave van *Metamorfoze* idem dito, en er gaan boeken in klein formaat verschijnen met een onopvallende band of een variatie op de band waarin de eerste druk verscheen.

Over het algemeen reageert Couperus niet. Een aantal keren slaat Veen de plank volledig mis: in 1913 geeft hij *Herakles* uit in de band van *Majesteit* door Roland Holst, die inhoudelijk helemaal niet past bij deze mythologische roman, maar het publiek wel doet herinneren aan deze indertijd zeer populaire roman. De titel, die opnieuw in dezelfde stijl is getekend, zal door de meesten gelezen worden als 'Herackles'. Couperus, die door zetfouten volledig uit zijn humeur kon raken, was hierover zo ontstemd dat hij een giftig stuk in Het Vaderland liet zetten. Een andere misser was het bandontwerp voor de heruitgave van *Over lichtende drempels* (1916). Veen liet Johan Braakensiek (bekend van Dik Trom) de band voor deze sprookjesbundel ontwerpen. Dat diens eeuwige molentjes en boertjes op klompen niet zouden passen bij de inhoud van het boek en de smaak van de auteur had hij op zijn vingers kunnen natellen. Couperus schrijft: '(...) (ben een beetje geschrokken van de Braakenziekband (opzettelijk fout gespeld) om de *Lichtende Drempels*!!!) wier mystieke sporten zeker nooit gedroomd hadden overschreden te worden door boertjes op klompen!!!)'.

Tussen 1910 en 1916 verschijnen ook enkele minder con-

troversiële boekbanden. Van de band van *Van en over mijzelf en anderen* is de ontwerper onbekend[10.]. De band is vergelijkbaar met die voor *Noodlot* van De Vries en andere ornamentale banden van rond 1900, en loopt dus een beetje achter, maar het is geen slecht ontwerp. Couperus schrijft er niet over.

God en Goden, [1903], band ontworpen door J.Th. Toorop

De auteur reageert nog wel enthousiast op de band voor *Van en over alles en iedereen* die in 1915 verschijnt. Het ontwerp had Veen al gebruikt voor *Uit blanke steden onder blauwe lucht* in 1912. In die tijd had de auteur alleen commentaar op de omraming van de pagina's, de cursiveringen en dergelijke, maar Veen heeft ze toch gehandhaafd. Dit boek zou dan ook enigszins vooruitstrevend genoemd kunnen worden, op de band na. Sluyterman gebruikte een gestileerde weergave van een plaquette met ornamenten eromheen zoals veel op Italiaanse gebouwen uit de Renaissance te zien is.

De verhouding van Couperus met Veen is niet meer zo hartelijk. In 1916 schrijft de auteur de brief die aan het begin van dit artikel is geciteerd. Steeds probeert hij zijn boeken bij andere uitgevers te slijten en op die manier een hoger honorarium in de wacht te slepen. Maar anderen betalen eerder slechter, en dus keert hij terug bij Veen. Bij de dood van Veen in 1919 toont Couperus zo weinig medeleven dat de nieuwe leiding van de uitgeverij hem verder bedankt.

De laatste band die tijdens Couperus' leven bij Veen verscheen was die voor *Der dingen ziel* uit 1918. Ook hiervan is de ontwerper onbekend. Rond een vlak met titel e.d. zijn op het voorplat sterk gestileerde bladeren te zien en halve rosetten. Rug en achterplat zijn niet of nauwelijks gedecoreerd. Dezelfde band siert ook de in hetzelfde jaar verschenen *Brieven van den Nutteloozen Toeschouwer.*

Conclusie

De banden die Veen liet ontwerpen voor boeken van Couperus zijn tot 1903 nogal vooruitstrevend. Het is opvallend dat zich onder de ontwerpers veel schilders bevinden en dat de ontwerpen naar verhouding veel buitenlandse Art Nouveau-trekjes vertonen. Met de ontwerpen van na 1903, als boekvormgevers zich vooral op de typografie gaan toeleggen, houden de uitgaven van Veen en Couperus geen gelijke tred. Veel oude ontwerpen worden opnieuw gebruikt en veel nieuwe ontwerpen vertonen de kenmerken van de stijl van rond 1900.

In hoeverre Couperus zelf de hand heeft gehad in deze ontwikkeling is moeilijk na te gaan. In zijn brieven aan Veen neemt Couperus in ieder geval weinig initiatieven. Na een opvallend begin met het ontwerp van *Extaze* is hij vooral in de weer om Veen tot geïllustreerde uitgaven te bewegen. Hij stelt ook regelmatig illustratoren voor. Voor bandontwerpen is de schilder Toorop eigenlijk de enige die hij uit eigen beweging vraagt. Versieringskunstenaars

stelt hij alleen voor als de betreffende artiest al eens een band voor hem ontworpen heeft en die hem goed bevallen is, zoals in het geval van Theo Neuhuys.

De Boeken der kleine Zielen [1901], band ontworpen door Th.J.J. Neuhuys

Ik ben van mening dat het vooral Veen is geweest die zich interesseerde voor de vormgeving van boek en boekband. In de jaren 1902-1904 adverteerde Veen zelfs voor zijn uitgaven onder vermelding van de ontwerper van de band. Couperus is ook niet de enige schrijver voor wie hij bijzondere boekbanden liet ontwerpen. Als Couperus vanaf 1910 steeds meer gaat aandringen op goedkope uitgaven om in ieder geval nog wat te verkopen, weigert Veen. Wel ziet de uitgever zich door de slechte verkoop genoodzaakt voor minder uitgaven een geheel nieuw bandontwerp te laten maken.

Een reden waarom Veen niet meegaat in de nieuwe typografische ontwikkeling van het boek, zou ik niet kunnen geven. Daarvoor zou de geschiedenis van zijn drukkerij nader moeten worden bestudeerd. Misschien is dit ook een geldkwestie, of stelde Veen geen belang in deze ontwikkeling in de vormgeving. Of is het een bewuste keus en vond Veen dat zo'n no-nonsense-vormgeving niet paste bij het klassieke en soms decadente karakter van Couperus boeken? In ieder geval is Couperus ondanks zijn voorliefde voor illustraties en grote interesse in de vrije beeldende kunst maar van beperkt belang geweest voor de geschiedenis van het specifieke bandontwerp en de boekvormgeving in Nederland.

Lijst van uitgaven van boeken bij Couperus bij L.J. Veen, Amsterdam. Alleen de uitgaven met boekbanden waarvan de ontwerper bekend is, zijn opgenomen.
1892 1e dr. *Extaze* - mogelijk P. Josselin de Jong en L. Couperus
1892 1e dr. *Eene Illuzie* - band van *Extaze* 1893 1e dr. *Majesteit* - R.N. Roland Holst
1894 2e dr. *Extaze* - R.N. Roland Holst 1894 1e dr. *Reisimpressies* - K. Sluyterman
1895 1e dr. *Williswinde* - L.W.R. Wenckebach
1895 2e dr. *Orchideeën* - L.W.R. Wenckebach
1895 1e dr. *Wereldvrede* - H.P. Berlage
1896 1e dr. *Hooge troeven* - H.P. Berlage
1897 1e dr. *Metamorfoze* - J. Toorop
1898 1e dr. *Psyche* - J. Toorop
1898 3e dr. *Noodlot* - R.W.P. de Vries
1900 1e dr. *De Stille Kracht* - J.J.C. Lebeau
1900 1e dr. *Langs lijnen (...)* - J.G. van Caspel
1901 1e dr. *De Boeken der kleine Zielen* - Th.J.J. Neuhuys
1901 1e dr. *Babel* - J. Toorop
1902 1e dr. *Over lichtende drempels* - J. de Praetere
1903 1e dr. *God en Goden* - J. Toorop
1904 serie *Werken van Couperus* - H.P. Berlage
1904 1e dr. *Dionyzos* - J. Rotgans
1912 1e dr. *Uit blanke steden (...)* - K. Sluyterman
1913 1e dr. *Herakles* - band van *Majesteit* 1915 1e dr. *Van en over alles en iedereen* - band van *Uit blanke steden* NB Herdrukken zijn alleen in deze lijst opgenomen als er een nieuw, opmerkelijk bandontwerp voor is gemaakt.

Eindnoten:

1. De correspondentie van Couperus met Veen is gepubliceerd in: *Waarde heer Veen. Brieven van Couperus aan zijn uitgever (1890-1902)*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door F.L. Bastet, uit de serie 'Achter het boek', uitgaven van letterkundige documenten uit het bezit van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 's-Gravenhage 1977. Het tweede deel van de correspondentie (1903-1920), is in dezelfde serie verschenen onder de titel *Amice.* Een teksteditie van de brieven van Veen aan Couperus wordt voorbereid door het Bureau Basisvoorziening Tekstedities in 's-Gravenhage. Het was mij niet mogelijk de brieven in te zien, maar een van de medewerkers van dit bureau, dhr. O. Dijkstra, verzekerde mij dat de ontwerpen voor boekbanden er niet in ter sprake komen. Dijkstra bereidt een bloemlezing voor uit de gehele correspondentie tussen Veen en Couperus, die dit najaar zal verschijnen.
2. De belangrijkste bronnen hiervoor zijn: Ernst Braches, *Het boek als nieuwe kunst. 1892-1903. Een studie in Art Nouveau*, dissertatie Universiteit van Amsterdam 1973 en de brieven van Couperus aan zijn uitgever, L.J. Veen, (zie noot 1). De term 'Nieuwe Kunst' wordt hier gebruikt in de betekenis die L. Gans eraan geeft in zijn *Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau. Dekoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900*, Utrecht 1966.
3. De roman bevat volgens Jan Fontijn, *leven in Extase*, Amsterdam 1983, p. 138-152 veel ideeën over de eenheid van de kosmos van Emerson. Symbolisten gaven bij voorkeur dergelijke mystieke ideeën weer.
4. *J.Th. Toorop. De jaren 1885 tot 1910*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1978, cat. nrs. 70 en 71.

5. B. Polak, *Het Fin-de-Siècle in de Nederlandse schilderkunst, de symbolistische beweging 1890-1900*, 's-Gravenhage 1955, p. 132-133.
6. Een Gesamtkunstwerk is een kunstproject waarin meerdere disciplines verenigd zijn. Rond de eeuwwisseling werd een dergelijke combinatie als ideaal gezien, omdat je er een wereld mee kon scheppen die los van de dagelijkse realiteit kon komen te staan. Zo zetten kunstenaars in Amsterdam, waaronder Berlage en Roland Holst, een ambitieuze opvoering van de Gijsbrecht op. De theorieën van Wagner waren zeer belangrijk voor deze Gesamtkunstwerke. Zie verder P. Singelenberg, *H.P. Berlage*, Amsterdam 1969, in de serie *Beeldende Kunst en Bouwkunst in Nederland.*
7. De composities van *God en Goden* en *Babel* lijken op het eerste gezicht misschien verwant met een band als *Hooge Troeven*, maar de functie van de band krijgt in de ontwerpen van Toorop niet de nadruk. Er is alleen, net als bij *Hooge Troeven* gekozen voor een horizontale symmetrie-as.
8. Zie Mechteld de Bois, *Chris Lebeau 1878-1945*, tentoonstellingscatalogus Assen en Haarlem 1987, p. 60-83.
9. Zie *Anderhalve eeuw boektypografie 1815-1965*, Amsterdam z.j., p. 331-409 ‘Anderhalve eeuw boektypografie in Nederland’, door prof. dr. G.W. Ovink.
10. Rechtsonder op het voorplat staat een mij onbekend vignet dat ik lees als TRW of TPW.

Pim Lukkenaer

Eline Vere na 100 jaar
Couperus en het noodlot

Couperus' eerste roman, *Eline Vere*[1.] is volgens mij tot nu toe niet adequaat gelezen. In dit artikel wil ik een voorstel doen tot een andere interpretatie. Daarbij zal ik de methode van ‘close reading’ hanteren om tekstgegevens te verzamelen, maar zulks geenszins met het doel, dit literaire werk als autonome structuur te beschrijven. In wat volgt wordt Couperus' roman beschouwd in zijn relatie tot de auteur enerzijds, diens gelijktijdige en latere lezers anderzijds. Met de woorden ‘gelijktijdig en latere’ voer ik een historische dimensie in. Literatuur is nooit uitsluitend ‘eeuwig’, ‘boventijdelijk’, al doet de schrijver nog zo zijn best om zijn werk boven zijn eigen tijd uit te tillen. Hij doet dat door er in te abstraheren van het al te actuele, al te tijdgebondene. Het kunstwerk werd echter wel degelijk in een concrete historische situatie (op een bepaalde tijd en een bepaalde plaats) door een levend iemand gemaakt voor een levend publiek. Met dat publiek, tevens meestal bron van zijn dagelijks brood, houdt hij rekening. Ook een uitgever zal literaire werken slechts willen uitgeven - of willen *blijven* uitgeven - als hij ze ook verkoopbaar acht. De briefwisseling tussen Couperus en Veen kan dit illustreren! Wat verwacht het publiek, in hoeverre is het voorbereid op vernieuwingen (zowel formeel als inhoudelijk), welke morele normen kan men erbij veronderstellen: dergelijke vragen stelt een schrijver zich en hij zal het antwoord doorgaans serieus nemen, of hij de opvattingen van zijn doelgroep nu wil bevestigen of veranderen. Tot het verwachtingspatroon van lezers behoren veronderstellingen over het genre waarbinnen een schrijver produceert. Zeker in een periode tussen twee stromingen ligt misinterpretatie voor de hand. En die is hardnekkig!

Wat gebeurde er in 1888? In dat jaar kwam de voornamelijk als dichter bekendstaande Haagse schrijver opeens met een roman[2.] op de markt. ‘Een Haagse roman’ zegt de ondertitel. Voor wie schreef hij dit boek? Veel later, op 25 juni 1910, zal hij zich zelf en zijn publiek in een stukje in Het Vaderland als volgt karakteriseren:

> ...gij en ik, de bevoorrechten van deze mensheid. Want ik weet heel goed, dat er duizenden zijn, zo weinig bevoorrecht vanaf hun wieg, dat zij zelfs met grote wijsbegeertes - stel, dat zij tijd en talent hadden die te bedenken en uit te werken - nog niet de minste schoonheid en liefheid van hun miserabele levens konden maken.
> Die beklaag ik innig... Maar ik schrijf niet voor ze, want zij lezen mij niet. Zij hebben geen tijd en geen lust en geen gelegenheid mij te lezen: zij werken in mijnen, op dokken, zij zwoegen op het land of worden afgebeuld in een fabriek: zij zijn de erfelijke misdeelden; zij zijn de eeuwige slaven; zij zijn de ontroostbaren; zij zijn de niet te helpen miljoenen; zij zijn de door het Noodlot verpletterden...
> Ik schrijf niet voor hen, al beklaag ik ze, al gaat een groot medelijden van mij toe naar hen. Ik ken ze niet, en zij kennen mij niet. Er is tussen ons de eeuwige afstand. Ik kan ze beklagen, maar zij haten mij, en mijn woord is te luchtig en te dartel voor hen, die zwáár gaan en strompelen onder des Noodlots juk.
> Ik schrijf niet voor hen: mijn woord zal hen nooit bereiken. Maar ik schrijf voor ú, die mij leest bij uw tweede kopje thee, of in uw trein - zelfs tweede-klasse - en die ik, als mijzelve, tel onder de bevoorrechten...

> Gij... dat is de jeugdige, een beetje dichterlijk aangelegde jonge man, van twintig tot dertig - die nog wél wat moderne litteratuur bijhoudt, niettegenstaande bureau en betrekking; gij... dat is de artiest, die teleurstelling ondervindt, de tedere ziel, die kwijnt in een nutteloos, heel groot gevoel, voor wie of van wat dan ook...
> (*Verzameld Werk, deel VII*, p. 528 e.v.)

Hoe ongeoorloofd het misschien ook is om een tekst van 1910 klakkeloos in verband te brengen met een andere, zij het van dezelfde schrijver, uit 1888, toch denk ik dat ook in dat eerdere jaar voor Couperus opging wat hij half badinerend, half ernstig aanduidde in 1910: hij is zich ervan bewust, alleen de beperkte groep bevoorrechten te bereiken. Wie zich bewust tot een dergelijk publiek richt, zal zich in zekere mate ook náár dat publiek richten.

Naast tijd en publiek is er de plaats: Couperus, Hagenaar, schrijft een Haagse roman, en hij laat die roman spelen in één bepaalde laag van de bevolking, de bovenlaag, de betere kringen. Zijn Den Haag is de regeringshoofdstad, de residentie van Willem III, de stad van adel, geld, uitgaansleven, ambassades, coterieën, arbeidsloze inkomens en Indische pensioenen. De stad van conventies, leegheid, van grote afstand tot de werkelijkheid van 'het dagelijks brood verdienen'. Geld speelt geen rol zolang er veel is. Is het er niet, dan speelt het ogenblikkelijk de hoofdrol

Met dit Den Haag laat Couperus contrasteren: enerzijds het mondaine buitenland (Brussel), anderzijds het zuinige, natuurlijke platteland (De Horze). Buitenland en buitengoed bepalen niet alleen Eline, maar ook Den Haag. De fictieve ruimtes worden al in dit boek symbolisch voor de centrale thematiek, iets dat later in Couperus' werk, bijvoorbeeld in *De stille kracht*, heel sterk het geval zal zijn.

De roman

Welke 'boodschap' richt Couperus nu met *Eline Vere* tot zijn Haagse en andere lezers? Die roman werd populair, is goed verkocht en geïnteresseerd gelezen, heeft dus 'als boodschap' kunnen functioneren. Echter: heeft het publiek de aantoonbare kern van *Eline Vere* begrepen?

Intussen zijn we honderd jaar verder. In de tussenliggende periode zijn reacties geformuleerd door woordvoerders

van het publiek: literaire critici en beoefenaars van de literatuurwetenschap. En nu valt in bijna alles wat er over dit boek is geschreven op, dat het door die deskundigen is beoordeeld als een roman van het Noodlot dat Eline, zonder dat zij zich daartegen kan verzetten, naar de ondergang zou sleuren. Men schrijft dit van elkaar over, betrekt daar ook ander werk van dezelfde auteur bij: Couperus geldt immers als dé schrijver van het onvermijdelijke, het onontkoombare, van het noodlot. Vrije wil zou in zijn werk geen rol spelen. Op dat punt is, en wordt, steeds weer de nadruk gelegd.

Den Haag, omstreeks 1890

Nu vraag ik me af, of het geen tijd wordt om van die verstarde traditie los te komen. Is het mogelijk, *Eline Vere* anders te interpreteren en zo misschien de toekomstige uitwerking van de roman op zijn lezers te veranderen? Het is vanzelfsprekend niet mijn bedoeling op een boek uit 1888 laat-twintigste-eeuwse ideeën te projecteren. Een nieuwe hypothese kan slechts overtuigen, als hij de roman begrijpelijker maakt dan de vorige.

Is Couperus in *Eline Vere* fatalist? Ontkent hij de vrije wil? Wordt Eline noodlottig meegesleurd, door erfelijkheid en omstandigheden, naar haar onvermijdelijke ondergang? Is het wereldbeeld dat uit dit boek spreekt er een van individuele onmacht tegenover een almachtige natuur buiten en binnenin de mens, tegenover het driftleven enerzijds, de maatschappij - onder meer opererend via de opvoeding - anderzijds? Of is Eline wel degelijk verantwoordelijk voor haar ondergang, had ze kunnen ingrijpen, de ramp kunnen voorkomen? En, gesteld dat dit laatste het geval is, wat heeft het dan te betekenen dat Couperus haar, en anderen in het verhaal, zich op het Noodlot, op hogere, bovenmenselijke dwang, laat beroepen? Is dat omdat hij zelf in zulke dwang, in zo'n Noodlot geloofde? Of laat hij zijn figuren het noodlot alleen *gebruiken* om hun eigen lamlendigheid, hun eigen falen, hun eigen verkeerde beslissingen goed te praten? Kritiseert, met andere woorden, Couperus' helden, zijn dat *negatieve helden*? En ook: kritiseert hij via zijn helden het Haagse wereldje van 1888?

Om tot een juist oordeel over Elines handelen te komen is het volgens mij nodig, althans nuttig, een vast punt binnen de roman te vinden, waar Couperus de lezer duidelijk iets laat zien dat *positief* is, een punt waarmee de lezer zich, volgens de impliciete bedoeling van de schrijver, positief zal identificeren, een 'archimedisch punt' buiten de Haagse coterieën, dat het die lezer mogelijk maakt zijn oordeel te zuiveren van een totale identificatie met de heldin, een punt van waaruit hij haar gedrag 'onpartijdig' kan bezien. Om een dergelijk 'gezichtspunt' te vinden zal ik nagaan, hoe Eline in de loop van het verhaal, gestuurd door haar schepper, verandert

onder invloeden van ervaringen met zichzelf en andere personages. Haar voornaamste tegenspelers zijn:

1. Vincent Vere, haar neef, de parasiet op wie zij sterk lijkt in haar onrust, en die zijn onmacht, die hij gemeen heeft met Elines vader, goedpraat door te verwijzen naar het Noodlot. Als we hem leren kennen wordt hij net (p. 218-219)

> ...door een nervositeit geprikkeld om zich opnieuw in een maalstroom van veranderingen te werpen. Rust en eentonigheid verdoofden hem, en niettegenstaande zijn zwakte, bevocht hem steeds een aandrang naar veel beweging, naar veel handeling; een verlangen naar telkens wisselende verschieten, naar een horizon, die steeds week. Toch miste hij alle energie om zich aan enig werk te wijden, terwijl zijn veranderlijkheid hem steeds voortdreef in een rusteloos zoeken...
> Hij mijmerde voort in een troosteloos pessimisme... Er was geen goed en geen slecht in de wereld; alles was zoals het wezen moest en het gevolg van een aaneenschakeling van oorzaken en redenen; alles had recht van bestaan; niemand kon iets veranderen aan wat was of zou zijn; niemand had een vrije wil; ieder was een gestel, een temperament en kon niet anders handelen, dan volgens de eisen van dat temperament, overheerst door omgeving en omstandigheden;...

Zelfs uiterlijk leek hij op Elines vader (p. 221): ‘Het trof Paul, hoe Vincent geleek op een portret van zijn oom Vere, Eline's vader.’

2. Otto van Erlevoort, haar verloofde, ogenblikkelijk hierna gekarakteriseerd en positief afgezet tegen Vincent (p. 221-222):

> Otto gevoelde geen sympathie voor Vincent, ofschoon hij met deze nooit de minste onaangenaamheid gehad had; in zijn eigen degelijk, kalm, mannelijk karakter, waarvan het gezonde evenwicht zich nooit verbrak, in zijn hartelijke flinkheid kon hij geen vriendschap koesteren voor iemand, die zich, naar zijn mening, geheel en al beheersen liet door een ziekelijke nervositeit, zonder ooit enige geestkracht in te spannen om zich er boven te verheffen en Otto was een van de weinigen, die Vincent niet vermocht tot zich te trekken; bijna ieder gevoelde in zijn omgang wel iets, dat terugstiet, maar dat tevens later zeer aantrok; iets als een zoet vergif, waarmede men eerst bekend moest zijn, als een bedwelming van opium. Door zijn voortdurend reizen had Vincent veel mensenkennis, of liever, veel tact verkregen om met allerlei lieden om te gaan, en hij kon, zo hij wilde, de schijn van welk karakter ook aannemen, met hetzelfde gemak, waarmede een slang zich lenig wringt in verschillende bochten of een goed acteur verschillende rollen vertolkt. Maar Otto, in een onbewuste fierheid op zijn gezonde kracht, die recht door zee ging, minachtte Vincent om de vergiftige bekoring welke hij van zich kon doen uitstralen en waardoor een ander zich verleiden liet.

3. Een bijfiguur, die toch van groot belang is voor onze kennis van Eline, die ons namelijk laat zien, tot wat voor irreële relaties zij in staat is, is de operazanger Théo Fabrice. Elines fantasieliefde voor hem maakt dat ze romantisch en uitsluitend innerlijk, afstand neemt tot het Haagse wereldje (p. 229 e.v.; p. 268 e.v.).

Later zal Vincent Vere, aan wie ze, duidelijk ten onrechte, liefde voor haarzelf toeschrijft, dezelfde functie hebben als Fabrice. Dat gedroom, dat dwepen, gecombineerd met een vlinderachtige onrust, een grote melancholie en een vaak koket optreden naar buiten toe, vormt haar eigen zelf, dat ze zal bruskeren in de verloving met Otto, die een onderwerping aan het haar wezensvreemde is.

4. Nu ga ik veel verder, naar bijna het slot van de roman. Op een plaats buiten het Haagse, in Brussel namelijk, leert Eline de Amerikaan Lawrence St. Clare kennen. Ik geef enkele citaten op p. 588-589. Eline wordt daar beschreven als ‘een ruïne

van binnen als van buiten...' Haar reactie op St. Clare is heel positief, tegen haar verwachting in:

> Als Amerikaan had Eline zich hem enigszins ruw en zonder manieren voorgesteld, - misschien wel spuwende, vloekende en om whisky vragende, - en zij werd aangenaam verrast door zijn innemende, gemakkelijke manier van zijn...
> Het trof haar... hoe hij van een rustige, gezonde waarheid straalde, waarbij de hoffelijkheid van oom, de schuimachtige, lichtzinnige oppervlakkigheid van Eline, de nevelachtige melancholie van Vincent en van haarzelve als huichelarij en ziekelijke bedorvenheid afstaken.

St. Clare moet niets hebben van de noodlotsgedachte. Onmacht zou hij iemand niet vergeven:

> ...wanneer hij zich willoos had laten meeslepen door de omstandigheden, met de gedachte dat er niets te doen is tegen iemands noodlot. Dat fatalisme heeft Vincent ook. En er is niets zo ontzenuwend als fatalisme. Het leven zou in een morele dood ontaarden, wanneer een ieder ging zitten, de handen in de schoot legde en dacht: Nu kome, wat komen wil.

Hij wil ook Eline (op p. 605) aan het werk zetten: 'zou het niet goed zijn, als u een bezigheid zocht? Verveelt u zich niet, en voelt u u daarom niet ongelukkig?'

Op p. 612 kritiseert hij genadeloos Eline zoals ze er vroeger uitzag: 'overal een onuitstaanbaar coquet lachje, een lievigheid, die pretentieus is... Mooi, maar onuitstaanbaar', zegt hij over de portretten die ze hem trots laat zien. Hij neemt zich voor haar wil te cultiveren. Op p. 619 antwoordt ze echter op zijn aanzoek: 'het kan niet zijn, nooit... Omdat ik, al ben ik jong, gebroken ben... Omdat alles in me verbrijzeld is, omdat ik een ruïne ben...'

Een ruïne. Zoals we zagen dacht ze dat ook over zichzelf toen ze op p. 588 St. Clare voor het eerst ontmoette. Het is een motief dat we in de tijd terug zullen moeten volgen. Ook zij beroept zich op het Noodlot:

> O, Lawrence! murmelde zij hartstochtelijk, bijna aan zijn borst. Wanneer ik je ontmoet had vóór, vóór dat

Hij reageert:

> O, spreek niet over een noodlot. Noodlot is een woord. Ieder mens maakt zijn eigen noodlot. Je bent te zwak om jezelve het te maken. laat mij je noodlot maken.

Nadat St. Clare op reis is gegaan naar Rusland, zal Eline, onder invloed van hypnose en morfine, steeds verder wegzinken in ziekte en waanzin, waarna ze, met de bedoeling te vluchten in de slaap - niet om bewust een eind aan haar leven te maken - een overdosis van haar ‘medicijn’ slikt. Waar komt de ruïne van p. 588 en 618 vandaan? Hoe lang beschouwt Eline zich al als een ruïne? Werd ze dat buiten haar schuld of is ze er zelf verantwoordelijk voor? Om dat te achterhalen gaan we van ‘later’ in de roman naar ‘vroeger’, volgen we de tijdslijn terug om te herlezen. Eerst een passage op p. 399:

> Vroeger, op de Horze... had zij nooit, nooit ook maar de minste onenigheid met Otto gehad, en nu, nu had zij hem haar ziedende verwijtingen in het gelaat gegooid... Waarom moest zij dat gedaan hebben; zou Vincent zeggen, dat dit ook onvermijdelijk was voorbeschikt door een keten van andere, zich aaneenschakelende onvermijdelijkheden...? Maar wat was dan het leven? Wat was dan een mens? Een willoze speelbal, die door het noodlot her- en derwaarts geslingerd werd? Zij had gewild; zij wist het zeker, zij had zich willen dwingen, maar zij was zwakker dan haar noodlot en nu... wist zij het... nu was het uit! Het was gedaan... voor altijd; zij was overwonnen.

Enkele pagina's eerder staat beschreven hoe ze zich had ingespannen: ‘Ze wilde zich dwingen met al de geestkracht van haar wil van hem te blijven houden, zoals zij tot nogtoe gedaan had, zij wilde zich aan hem blijven vastklemmen.’ (p. 390) Hoe is Eline ertoe gekomen aan haar liefde voor Otto te twijfelen? Dat zien we op p. 373. Doordat ze hem vergelijkt met Vincent, op wie zijzelf zo sterk lijkt, gaat Otto haar vervelen. Heeft ze eigenlijk wel óóit van hem gehouden, heeft ze om zijn goede eigenschappen, vanuit liefde, voor hem gekozen? Om dat te achterhalen moeten we verder terug, naar p. 292. Daar vinden we het woord ‘overwonnen’ terug, dat we ook op p. 399 lazen. Onder de woorden waarin haar keuze voor Otto wordt beschreven, treft de lezer naast ‘overwonnen’ aan: ‘gebroken’, ‘klemde’ en ‘geketend’.

Was het het noodlot, dat Eline overwon? Nee, ze koos verkeerd, tegen haar eigen wezen in, toen zij Otto koos! En tot die verkeerde keuze werd ze niet gebracht door erfelijkheid of door een hogere macht, maar door de druk van haar conventionele omgeving (het Haagse wereldje). Voor deze druk ging ze door de knieën uit wraak, ten eerste, op haar ‘geliefde’ Fabrice, die als geliefde, zoals we zagen, alleen in haar fantasie heeft bestaan, en, ten tweede, uit wraak op zichzelf, omdat ze zich in die illusie heeft laten gaan.

Elines keuze voor Otto was een verwerpelijke keuze. Haar motieven waren onzuiver en hadden weinig van doen met de persoon van haar verloofde, zoals onomwonden staat op p. 280: ‘Zij huiverde ervoor een mariage-de-raison te doen, daar zij in haar hart een grote drang gevoelde naar veel liefde.’ Over Otto staat er: ‘nooit had zijn beeld haar gedachte ook maar een wijle vervuld, en zij had hem vergeten, zodra zij hem niet meer zag en hoorde.’ Maar, staat er verder, ze vermoedt dat hij háár liefheeft, en ze

...maakte zich wijs, dat het haar zou gehinderd hebben hem leed te doen, hem iets te moeten weigeren, zelfs heur hand...
Bij die vrijwillige verblinding scheen de zachtheid van zijn stille hartstocht een balsem uit te gieten over haar gemarteld hart. De gedachte zijn vrouw te worden had haar onder dit zelfbedrog vervuld met een kalme vreugde... zij had financiële overwegingen gemaakt. Maar onder al die schijnredenen school, een adder gelijk, onzichtbaar voor haar eigen blik, de bittere spijt over de ruïne harer ingestorte fantasieën weg, en zou zij zich ooit aan Otto geven, het zou zijn om zich te wreken op zichzelve. (hier al de ruïne, PL)

En, ingeleid door het bij Couperus gewichtige woordje scheen, beroept zij zich (p. 281) onmiddellijk op het noodlot:

Louis Couperus, 1890

Opvoering van Eline Vere door het Hofstad Tooneel in 1918 met Louis Chrispijn jr. en Else Mauhs

> ... het scheen haar of zij door onzichtbare machten werd voortgestuwd op een hellend vlak, of zij anders wilde dan zij handelde, maar onmachtig was de dwang van haar noodlot te ontgaan; het scheen haar of zij geblinddoekt zocht naar haar geluk, angstvol luisterend haar handen uitbreidde naar iets wat er de echo van scheen, en toch zeker was het nimmer te zullen vinden, nimmer.

Wat Eline niet schijnbaar, maar echt, in waarheid is, vormt de positieve tegenhanger van haar gedrag op dit beslissingsmoment. Ze offert dit echte, ware op en wordt daardoor - door de keuze voor Otto - tot negatieve heldin. De lezer wordt verondersteld zich hier al van haar te distantiëren. Het gaat, al zal ze de verloving verbreken en proberen boete te doen voor deze misstap, slecht met haar aflopen. Ze zal echter niet trágisch ondergaan, ze zal schúldig zijn aan haar ondergang. Na deze verkeerde keuze zal ze zich niet herstellen en een betere keuze doen (voor St. Clare namelijk), maar zich blijven vastklampen aan haar schuld, haar verleden, zich beroepen op een zogenáámd noodlot:

> Ja, zij zou aannemen; zijn liefde, schoon niet beantwoord zou toch haar geluk zijn, het was de vervulling van haar noodlot... nee, zij kon zich niet dwingen, zij kon zich niet, zonder een zweem van liefde, laten vastketenen. (p. 285)

Zo wordt Eline vóór de verkeerde keuze - een keuze tegen haar eigen verstand in - nog heen en weer geslingerd. Dan bezwijkt ze:

> Zij wilde niet meer nadenken, zij zou zich laten meeslepen door de onzichtbare machten, die haar op het hellend pad dreven, zij zou zich geheel overgeven aan de drang der omstandigheden; die zouden beslissen voor haar...

Beeld van Eline Vere van Theo van der Nahmer

En meteen voelt ze ‘een rilling kil over haar huid glijden.’ Hier al treedt de verkilling in, het langzame sterven, dat tot

de uiteindelijke dood zal voortgaan. Aan haar verkeerd besluit offert ze, in haar egoïsme, Otto op. Als ze (stilzwijgend!) haar jawoord geeft, wordt dát als een capitulatie beschreven. Ze is 'gebroken', 'overwonnen', 'vastgeklemd', 'geketend'. Dat wat niet verenigd had moeten worden omdat het onverenigbaar is, lijkt even verenigd. Eline offert haar eigen wezen: onnatuur, complexiteit, onrust, aan zijn rust, zijn eenvoud, zijn natuurlijkheid.

Even later wisselt het decor: de Haagse stadswereld is geweken voor het buitengoed van Otto's familie, de Horze. Eline, door eigen schuld van haar persoonlijkheid beroofd, zweeft in een blauw niet, een Nirwana.

Elines besluit om, tegen de machtige conventies in, met Otto te breken, betekent eigenlijk een terugkeer tot haar eigen wezen, is eigenlijk dus positief. Maar ze geeft zichzelf de doodstraf voor haar eerdere foute besluit: 'O God, ik wou, dat het nu maar uit was, dat ik dood was.' (p. 410) En op p. 443 wederom: 'Waarom ben ik maar niet dood!' Tijdens haar wilde vlucht bij zus Betsy vandaan doet ze een longziekte op. Haar zwager Henk, die wel wat krediet bij de lezer heeft, merkt over dit overhaast vertrek op: 'Ze was in zulk een toestand... ik dacht, dat ze misschien een einde aan haar leven zou maken.'

Dan laat Eline zich meenemen op reis: 'Afwisseling was het leven, zei Vincent altijd', bedenkt Eline. En nog een familielid, oom Daniël, zegt hetzelfde op p. 456: 'Er was niets wat zo een levensbehoefte voor een mens is, als afwisseling.'

Maar: in dit stadium mag zelfs Elines natuurlijk element, afwisseling, niet meer baten. Anderhalf jaar later wordt gemeld: 'Zij had nu afwisseling gekend... en zij was vermoeid van die afwisseling. Ze wenste nu rust en kalmte, zij smachtte naar een lange, doffe sluimering, zonder dromen en zonder leed.' Ze is 'moe van haar jonge leven' (p. 497); 'nadat er eens iets *gebroken* was in haar ziel, brak alles langzamerhand om die ene puinhoop af, brak alles af...' (het beeld van de ruïne)

Al wat haar in leven houdt is huichelen:

> Wat was toch het leven een groot gehuichel! Zij, zij had altijd gehuicheld, voor zichzelve, voor anderen, en zij huichelde nog, zij was zo vergroeid in haar gehuichel, dat zij niets anders kon dan huichelen. (p. 510)

Dan staat er weer tweemaal: 'ik ben helemaal een ruïne, van binnen en van buiten' (p. 511); 'zo zij zich een ruïne van binnen als van buiten noemde.' (p. 512). De borstaandoening heeft haar fysieke conditie al zeer verzwakt. Ontmoedigd laat ze zich vervolgens geheel wegdrijven van de realiteit. De morfine doet de rest.

Wat St. Clare toevoegt aan wat ik hier heb geciteerd, is het heldere inzicht van een buitenstaander. Het is ook zónder hem geenszins onmogelijk te achterhalen, dat Eline niet noodlottig ten onder gaat. Zijn optreden maakt het de lezer echter wel gemakkelijk te zien waar het Couperus om te doen was.

Genre, stroming

Als we het genre willen bepalen, waartoe deze eerste roman behoort, zien we in de eerste plaats, dat in *Eline Vere* wordt afgeweken van het fatalisme dat dit boek zo vaak als etiket krijgt opgedrukt. De mens is niet zodanig bepaald door geheimzinnige machten, dat hij niet kan kiezen. Keuzevrijheid is Couperus lief. De les, die hij zijn lezers leert is: wees jezelf, zonodig tegen je omgeving in, of het gevaar tenonder te gaan is levensgroot aanwezig. Het in 1888 onverwachte van dit nieuwe geluid is

mijns inziens de voornaamste oorzaak, dat het boek in eerste instantie verkeerd is gelezen. *Eline Vere* behoort tot de didactische literatuur. Couperus schreef een fabel (in de betekenis die dit woord bij La Fontaine heeft) met een bij adequaat lezen duidelijke moraal. In het boek op zoek naar een punt, dat de lezer houvast geeft om overeenkomstig de bedoeling van de auteur een standpunt in te nemen ten opzichte van het fictieve Haagse wereldje, stuiten we op de Amerikaan Lawrence St. Clare. Zijn persoon relativeert al wat in het boek noodlot heet. Noodlot, zo hoorden we hem zeggen, is een woord, geen bovenmenselijke macht: we máken ons eigen noodlot.

In 1888 zijn we aan de vooravond van het Nederlandse symbolisme (Toorop, *Johannes Viator van Frederik van Eeden). Eline Vere* vertoont al symbolistische trekjes; in het latere werk van Couperus zullen die een belangrijke rol gaan spelen - het ethisch-didactische, dat heel het werk van deze schrijver beheerst, zal dan herhaaldelijk in de *vorm* van symbolistische sprookjes worden gegoten. Eerder merkte ik al op dat de ruimte symbolisch wordt gehanteerd (dat geldt ook voor de 'nieuwe wereld', St. Clares land van herkomst, tegenover het oude, decadente Europa.) Maar pre-symbolisme is wellicht het duidelijkst aantoonbaar in de beeldspraak: Eline als vogel, kapel, gewonde duif, pauw, slang, gewonde tijgerin; Vincent als slang, pad, reptiel; Eline in haar 'oosterse' kamer, als odaliske, als sirene.

Eindnoten:

1. *Eline Vere* is, volgens de 'Verantwoording' in het eerste deel van het *Verzameld Werk*, door Louis Couperus (1863-1923) geschreven tussen december 1887 en 17 juni 1888. Op die laatste dag begon de roman, die toen helemaal af was, als feuilleton te verschijnen in het Haagse dagblad Het Vaderland. Die publicatie duurde tot 4 december van hetzelfde jaar. De eerste druk in boekvorm verscheen in 1889 bij P.N. van Kampen in Amsterdam. Voor de vierde druk van 1898 is *Eline Vere* door de auteur herzien. De splitsing in twee delen werd in 1904 door de schrijver zelf opgeheven. De tekst van het *Verzameld Werk*, waaruit ik citeer, gaat terug op de herziene versie.
2. Aan de formeel-esthetische waarde van deze eersteling ga ik in dit artikel voorbij. Wil men 'eenheid in verscheidenheid' daarvoor als norm hanteren, dan valt er op *Eline Vere* ook na de herziening wel het nodige af te dingen. Overbodigheden (loose ends) zijn talrijk. Naar mijn mening had het boek veel gewonnen, als de auteur het tot de helft had ingekort.

Jaap T. Harskamp

Observatie en evocatie
Couperus en Flaubert als geestverwanten

1.

Het verschil tussen het oeuvre van Couperus en dat van Flaubert is markant.

Couperus was een auteur van de bekentenis, de confessie. In dat opzicht is een vergelijking met André Gide gerechtvaardigd. Het gehele oeuvre - de klassieke of moderne romans en verhalen, de anekdotische feuilletons - verraadt dit sterk persoonlijke en belijdende karakter. In de ‘Confessiones Couperi’ vormt de roman *Metamorfoze* de meest gedetailleerde en introspectieve zelfanalyse. Voor Couperus betekende de literatuur levensuiting, ziels incarnatie. Toen Couperus in oktober 1913 vanuit München een verzoek van E. d'Oliveira voor een vraaggesprek afwees, was zijn verontschuldiging typerend. ‘Leest u mijn romans en feuilletons,’ schreef hij, ‘en u zult alles over de persoonlijkheid van de auteur terugvinden, daarin treft u het karakter van een schrijver die zich in zijn werk zo zelden verbergt.’

Voor de schrijver bij wie zelfuitleving en zelfafbeelding de bindende en eenheidbrengende principes zijn voor het oeuvre, was de spiegel een even vitaal instrument als de pen. Een feuilleton dat men opgenomen vindt in één van de bundels *Van en over mijzelf en anderen* (titel en juxtapositie zijn typerend), is aan ‘De spiegel’ gewijd.

Jammer dat Couperus dit thema niet tot roman heeft verwerkt, want de kern is daar. Het gegeven zou een variant hebben kunnen zijn op Oscar Wilde's *Dorian Gray* (vertaald overigens door mevrouw Louis Couperus).

> Zoû het nog eenmaal kunnen gebeuren... o spiegel: dat ik in u, uit úw diepte, uit uw ziel van ontvankelijkheid, zoû zien op doemen alles wat ik tegen over u was en geweest ben, alles wat ik gedacht en geleden en ontvangen heb: smart en blijdschap, glimlach en tranen, bleekte en ijdelheid, moedeloosheid en moed? Dat geheel mijn jeugd op rijzen zoû uit uw tooverglas...?[1.]

Flaubert daarentegen heeft de spiegel willen verbrijzelen. Literatuur voor hem was geen belijdenis, geen uitstorting van het innerlijke en persoonlijke. De literator heeft zelfs het recht niet een mening in zijn werk te verkondigen, een idee te verdedigen. Heeft de Schepper ooit zijn mening gegeven? De auteur moet zich achter zijn werk verscholen houden, zijn eigen aanwezigheid in roman of verhaal is ongewenst.

Flaubert beleed de doctrine van de ‘kunst omwille van de kunst’ in strikte zin, waar bij Couperus - hoewel hij zich de theorie vooral in zijn vroege poëzie eigen had gemaakt - het aspect van de ‘kunst omwille van de belijdenis’ bleef domineren.

In een brief van 3 juli 1860 aan de gebroeders De Goncourt schreef Flaubert dat hij, werkend aan *Salammbô*, zich streng zal houden aan de *Doctrine* (die van ‘l'art pour l'art’), ‘want het boek bewijst niets, beweert niets.’

Flauberts hoogste ambitie was een roman te schrijven waarin het onderwerp vrijwel onzichtbaar zou zijn, de band met de buitenwereld verbroken, een roman die door de kracht van de stijl alleen overeind zou blijven. De mooiste romans zijn die met de geringste ‘inhoud’ (brief van 16 januari 1852 aan Louise Colet).

Wat Flaubert als persoonlijkheid heeft bewogen, zijn ideeën over kunst en leven, zijn intense afkeer van de moderne samenleving, zijn nadruk op de rechten van een geestelijke aristocratie, zijn cultuurkritische ideeën, daaraan gaf hij uitdrukking in

een onovertroffen briefwisseling. In die correspondentie ziet men de schrijver als estheet, als schelder, schepper en zwoeger; leert men de grootmoedige auteur kennen, de ruige, de eenzame, de bittere, de sensuele, de celibataire; voelt men de kracht van een vent met een onverwoestbare liefde voor het woord die de platte en liederlijke aspecten van de taal niet schuwt en in het gebruik daarvan uiterst inventief blijkt.

Flaubert is een auteur met wereldfaam, ondanks de contemporaine miskenning. Ook Couperus werd in de eigen tijd niet naar waarde geschat en beide auteurs deelden een diepe minachting voor de literaire kritiek. De roem van Couperus is beperkt gebleven. Hij had - als vrijwillige balling in de zon van zuidelijker oorden - de eigen taal lief en hij heeft, ondanks de soms ondraaglijke felheid van het impressionistisch geschitter, het Nederlands met een souplesse en verfijning aangewend waarmee weinigen kunnen wedijveren.

De beperktheid van ons taalgebied heeft de internationale erkenning van Couperus in de weg gestaan (ondanks de talloze vertalingen van zijn romans, ondanks Oscar Wilde's bewondering voor *Footsteps of Fate*, de Engelse bewerking van *Noodlot*).

Er zijn - het spreekt vanzelf - talloze andere verschillen aan te wijzen tussen beide auteurs. De manier van werken, bijvoorbeeld, of de intensiteit van de creatieve arbeid.

Couperus schreef snel, soepel, gemakkelijk maar met zorg, en was een produktief auteur. Niettemin ging hij prat op zijn indolentie en hij zong de lof der luiheid. De kracht van Couperus vond een oorsprong in zelfdiscipline en regelmaat. ‘Ik schrijf, schrijf, schrijf maar,’ meldde hij op 17 oktober 1901 aan zijn jeugdvriend Frans Netscher. ‘Wat wil je, het is het eenige wat ik kan (en dan nog maar mis-

schien...; laten we niet al te zelfbewust zijn). Toch werk ik alleen maar een paar uren 's morgens, maar dat met een regelmaat... die prijzenswaardig is, in een anders zoo losbandig mensch als ik.'

Flaubert zwoegde als een muilezel, slaafde als een neger (als 30.000 negers zelfs, klonk het in een brief van december 1867 aan Jules Duplan). Hij schreef langzaam en moeizaam, de last van het creatieve werk vervloekend. Een roman nam hem zo'n vijf jaar in beslag. Maar de vreugde van het scheppingsproces is hem niet misgund geweest: de Muze was weliswaar een lastige en moeilijke dame, maar zij schonk hem momenten van vervulling.

In een brief van 24 april 1852 aan Louise Colet bijvoorbeeld - hij werkte toen aan *Madame Bovary* - berichtte Flaubert: 'Afgelopen woensdag moest ik opstaan om mijn zakdoek te pakken; de tranen stroomden over mijn wangen. Ik was door mijn eigen schrijven ontroerd geraakt: door de emotionele kracht van de idee, door de zin die de idee verwoordde en de voldoening die zin gevonden te hebben - dit alles schonk mij een verfijnde smaak van geluk.'

De gevoelens van pijn en vreugde die aan het scheppingsproces zijn verbonden, waren ook Couperus niet onbekend. In een brief van 27 mei 1902 aan Mej. M. Vlielander Hein zette hij uiteen hoe moeilijk de opzet en constructie van *De boeken der kleine zielen* was geweest en met welke problemen hij had geworsteld. Maar anderzijds benadrukte Couperus: 'Er zijn scènes in het Eerste Boek - van Fine en Cateau - die mezelf altijd weêr doen grinniken van pleizier!!'

Voor beide auteurs was het literaire werk een wijze om aan de wereld te ontsnappen. De schrijvers wendden zich af, trokken zich terug in het oeuvre, als godheden over een eigen schepping.

Werk als medicijn, als drug tegen de miserabele conditie van het moderne bestaan. 'De menselijke conditie is die van slechtheid,' schreef een oudere Flaubert aan George Sand (28 september 1870), vele jaren vòòrdat Malraux de term 'condition humaine' in het Europese denken zou doen terugkeren.

'Denk, werk, schrijf,' had Flaubert zijn vriend Le Poittevin aangeraden in een brief van 13 mei 1845. 'De enige wijze waarop je het ongeluk kunt afwenden, is door jezelf in de Kunst op te sluiten en al het overige uit te bannen.'

Een passage uit een brief van Couperus zou daar onmiddellijk op kunnen aansluiten. Op 12 augustus 1917 schreef hij aan Maurits Wagenvoort dat hij in werk alleen troost kon vinden: 'Ik leef als een kluizenaar en werk, werk, werk. Dat is om het leven door te komen en te vergeten...' Maar eerder al, en onder minder drukkende tijdsomstandigheden, had Couperus zich in soortgelijke termen uitgelaten. Op 8 juli 1890 schreef hij aan Frans Netscher:

> Ik ben nu bezig aan een novelletje: Eene Illuzie en zal in het najaar aan een grooten roman beginnen: Extaze, waarvan de hoofdfiguur mij echter nog maar alleen voor oogen staat. Ziedaar mijn litteraire bezigheden en voornemens, die me in deze dagen van spleen nog een ietsje aan het leven doen hechten, al is het niet veel.

Flaubert en Couperus deelden een afkeer van scholen en bewegingen in de kunst. De eerste wilde bijvoorbeeld niet luisteren naar het rumoer dat de naturalisten maakten (maar hij bewonderde het individuele talent van Emile Zola) en Couperus drukte de vingers in de oren voor het Amsterdamse kabaal van de schrijvers verbonden met De Nieuwe Gids. Zij waren eenlingen, buitenstaanders, 'promeneurs solitaires'.

De rol van de afzijdige was bewust gekozen, maar riep anderzijds twijfels op, de vraag naar het nut van eigen bezigheden.

Flaubert vroeg zich dikwijls af of het nog zin had zich geestelijk en lichamelijk af te beulen voor de Kunst. De belangstelling - zo meende hij - was minimaal geworden, de strijd voor het blijvende had geen waarde meer, voor ‘le dur désir de durer’[2.] haalde men de schouders op, men zocht het voorbijgaande en kortstondige, de krant. Succes werd in publiciteit gezocht. In de jacht van het moderne leven was de literator een overbodige figuur.

Couperus, de ‘nuttelooze toeschouwer’, de ‘nuttelooze zegger van het nuttelooze woord’, deelde Flauberts trots van afzondering maar ook de innerlijke onzekerheid daarmee verbonden. Couperus meende dat de roman geen toekomst meer zou hebben. In zijn werk vindt men de gedachte diverse malen uitgedrukt. In het feuilleton ‘Van Orlando's' viooltjes...’ bijvoorbeeld stelde de schrijver zich de vraag: waarom zal ik geleefd hebben?

> Ik heb eenige boeken geschreven. Niemand leest ze meer; over vijftig jaar worden geen romans meer geschreven. Literatuur is ouderwetsch. Ik woû, dat ik uitvinder was van een aeroplaan, of zelfs maar van een praktische motor. Maar ik weet niets van motoren af. Ik heb niets gedaan dan wat boeken geschreven. En eenmaal ga ik dood... Mijn leven is nutteloos geweest...[3.]

Er ligt een aspect van trots in dat besef van het *passé* - zijn, in deze wetenschap van nutteloosheid. Het dandyisme vond in diezelfde houding een oorsprong.

Nutteloosheid is in die opvatting verbonden met aristocratische verfijning en esthetisch raffinement, waarden die in een gedemocratiseerde samenleving van geen belang meer zouden zijn en de kunstenaar in een positie van overbodigheid dwongen.

In zijn inleiding tot de *Essais de morale et de critique* had Ernest Renan geschreven: ‘J'avoue qu’ à la réflexion, je me trouve fier de mon pessimisme...’[4.]

Ook voor Flaubert en Couperus was pessimisme meer dan een passief-tragische interpretatie van het bestaan, het was een levenshouding waaraan de kunst troost en schoonheid schonk. In een door beide schrijvers verafschuwde samenleving waarin de geest onder het getal verpletterd zou zijn, kon de schepping van enkele gedichten

of romans niet langer de rechtvaardiging van een bestaan zijn. De schrijver is nutteloos. Daaraan ontleent hij zijn trots.

Louis Couperus

2.

Louis Couperus werd op 10 juni 1863 in Den Haag geboren. In datzelfde jaar had Flaubert zich - geheel tegen zijn gewoonte in - verdedigd tegenover de critici die zijn *Salammbô* hadden verguisd. Hij verzette zich tegen Sainte-Beuve die het onderwerp van de roman haatte en bezwaar aantekende tegen de historische benadering die door Flaubert was toegepast; tegen de ijdele figuur van Guillaume Froehner (een genaturaliseerde Fransman van Duitse afkomst) die het publiek wees op een serie van 'fouten' in de historische documentatie en getrouwheid van het verhaal.

Terecht is deze roman door Malraux beschreven als een 'schakel van poëtische momenten'[5]. Het zou dan ook onzinnig zijn het boek te beoordelen als een historisch document. Flaubert was geen historicus, hij was een romanschrijver. Zoals men de historische taferelen van Delacroix niet zou meten naar de (on)juistheid van het geschiedkundig detail maar veeleer naar de grootsheid van conceptie en de kracht van uitbeelding, zo is bij Flaubert de enig belangwekkende vraag of hij erin is geslaagd het felle vuur, dat hij in *Salammbô* zocht te ontsteken, tot branden te brengen. De critici waren en blijven verdeeld over die vraag.

De jonge Couperus heeft het werk van Flaubert gelezen en Flauberts methodiek van historische evocatie zal hem bewogen hebben.

In verscheidene geschriften heeft Couperus gewezen naar de auteurs die hem in zijn jeugd hadden bekoord. Samen met Netscher, en gestimuleerd door de 'onvergetelijke leraar' Jan ten Brink, werkte hij zich door Potgieters *Florence*, door Vondels *Lucifer* en Byrons *Don Juan.*

De tegenwoordig vergeten Britse schrijfster Ouida (pseudoniem voor Louise de la Ramée, 1840-1908) werd door Couperus bewonderd: haar sentimentele verhaal

Ariadne, a Story of a Dream bracht de vijftienjarige jongeling ‘in extase’. Het was vooral de preoccupatie met de Romeinse Keizertijd van de in Italië verblijvende schrijfster die Couperus tot haar werk trok. Zijn leven lang zou hij sympathie blijven koesteren voor het werk en de figuur van Ouida. Daarnaast genoot Couperus van Vosmaers *Amazone*, een werk waarin de noordelijke levensernst is afgezet tegen de vreugde van het zuiden. Ook bij Vosmaer vond Couperus een idealisering van de Italiaanse Oudheid.

Couperus dweepte met Nathaniel Hawthorne's roman *The Marble Faun* (1857). De fluitspelende faun Praxiteles in dit boek vormde het prototype van de faun Ampelos die Couperus in *Dionyzos* zou doen dartelen.

Couperus bewonderde het werk van Flaubert, *Salammbô bovenal. In 1896 vertaalde hij La tentation de Saint-Antoine.* Maar de meester die hij boven alle anderen waardeerde, was - verrassend wellicht - Emile Zola. De laatste werd door Couperus beschouwd als de grote en loyale leermeester van zijn generatie van prozaschrijvers. Hij stelde *Thérèse Raquin* op gelijke hoogte met de tragedies van Euripides en Sofokles (Flaubert deelde die bewondering, al meende hij een boodschap te herkennen die afbreuk deed aan de pure schoonheid van de roman).

In zijn lovende erkenning van het werk van anderen was en bleef Couperus een genereus man: ‘Ik ten minste, blijf Emile Zola dankbaar zoo lang de pen mij in de vingers blijft.’[6.]

Eenzelfde blijvende liefde voor de meesters van de jeugd ziet men bij Flaubert. Tot in zijn late jaren zou hij het bewonderde werk van Shakespeare en Victor Hugo (afgezien van *Les Misérables*: Flaubert verafschuwde de tendens van die roman) met eerbiedige bescheidenheid benaderen.

Zowel Couperus als Flaubert waren vanaf de vroege jeugd gretige en rijpe lezers, beiden waren op school ‘middelmatige’ leerlingen (Sartre zou daaraan voor Flaubert een merkwaardig diepe betekenis hechten; Couperus bleef in de derde klas van de Hogere Burgerschool Bleyenburg zitten), beiden hadden al jong een sterk en niet af te breken besef van literaire roeping.

Het eerste boek dat Flaubert voor publikatie geschikt achtte, was *La tentation de Saint-Antoine.* Hij voltooide het manuscript van de allervroegste versie (de derde daar-

van werd de definitieve) in september 1849. Het boek had Flaubert enorme voorbereidingen gekost. Hij las het werk voor aan zijn meest intieme vrienden en literaire adviseurs, Louis Bouilhet en Maxime du Camp. Hun reactie was negatief. Flaubert was diep teleurgesteld en ontmoedigd legde hij het manuscript terzijde om het pas vele jaren later opnieuw te bewerken.

Couperus begon zijn loopbaan met de publikatie van gedichten. In 1884 publiceerde hij *Een lent van vaerzen* en drie jaar later verschenen zijn *Orchideeën.* Vooral in de laatste bundel is de Latijns-klassieke invloed al bespeurbaar.

Couperus onderging in die jaren de invloed van Leconte de Lisle en de Franse groep van Parnassiens. Deze dichters beschouwden objectiviteit en *impassibilité* als maatstaven van vormelijke schoonheid. Zij zochten inspiratie in mythologische en klassieke motieven. De statische pracht en harmonieuze rust van deze poëzie verkoos Couperus boven de hartstochtelijke felheid van de Engelse romantici waartoe de Tachtigers zich voelden aangetrokken. Hij zocht de geciseleerde schoonheid, perfect en koel, als in marmer gebeeldhouwd.

In de roman *Metamorfoze* heeft Couperus deze artistieke voorkeur beschreven. De jonge dichter Aylva beziet daar zijn kalm en zacht bestaan. Hoe zou hij van de hartstocht kunnen schrijven? Hij zocht dan ook een andere weg en (p. 31) hij 'cizeleerde zijn vorm, verliefd op mooie woorden, rijkdom van klank, melodie van vers, om de loutere schoonheid van ze, de zinnelijke schoonheid: zooals hij hield van een mooie vaas of een juweel.'

Couperus' voorkeur voor de poëzie van de Parnassiens was niet blijvend. Zijn Oriëntalisme, schreef hij op 3 september 1889 aan Netscher, was niet door de figuur van Leconte de Lisle gewekt. Diens gedichten bekoorden hem juist 'omdat ik in zijn poëzie veel vond, dat met mijn eigen neigingen convenieerde.' Het Oriëntalisme was door de literatuur gevoed, maar kiemde oorspronkelijk in Couperus zelf. Het was de onbewogenheid van de dichtkunst van de Parnassiens die hem tenslotte zou benauwen, bijna doen verstikken.

Deze koele en nuchtere periode achter zich, zocht Couperus de roes van de dionysische dronkenschap en de orgiastische uitgelatenheid. In het sprookje *Psyche* probeerde Couperus voor het eerst de eigen gevoelswereld af te stemmen op een door de Oudheid geïnspireerd gegeven.

De poëzie van Couperus had een negatieve ontvangst gevonden. In traditionele kringen stond men onwennig tegenover de exotische thematiek. De Tachtigers ergerden zich aan de statische, prachtlievende en vaak archaïsche vorm van de gedichten.

De kritiek van Kloos in De Nieuwe Gids was vernietigend: hij verwierp de gedichten als literaire *trash.* Kloos richtte zich zowel tegen de poëzie als de persoonlijkheid van Couperus:

> Als artist: handig balanceerder op het slappe koord eener ongevoelde zoetvloeiendheid, jongleur met klankenreeksen van een weeke onbeduidendheid, spreker en zinger met een krachtelooze radheid van tong - als mensch, zich bewegend in een fantasie-wereld van affectatie en onwaarheid en flauwigheid, zich suikeren tempeltjes bouwend met goud papier beplakt, rococo-sentimentjes uitkirrend met een stemmetje van was, zich verkneuterend kortom in bonte en zoetige banaliteit van een modisten-ideaal.[7.]

Couperus heeft zelf besefd dat hij het talent van dichter miste. In het autobiografische werk *Metamorfoze* (p. 64) komt de hoofdpersoon tot het besef: ‘Iets scheurde pijnlijk in hem, maar hij bekende het zich: hij was geen dichter.’

Een derde bundel poëzie *Williswinde* verscheen in 1895 - de gedichten die daar zijn opgenomen, werden alle geschreven tussen 1886 en 1888. In de inleiding (gedateerd 1895, p. VI) schreef Couperus: ‘Ik zal naar alle waarschijnlijkheid nooit meer iets schrijven wat men poëzie moge noemen. Maar de poëzie, die ik geschreven heb, - hoe men dan ook nu over ze moge oordeelen - werd geschrevn met eene naïeve liefde, die mijzelven nog aandoet.’ Niettemin publiceerde Couperus tussen 1903 en 1908 opnieuw een aantal gedichten in Groot Nederland. Het begin van de literaire loopbaan was voor zowel Flaubert als Couperus een teleurstellende ervaring. Beiden namen wraak. Flaubert met *Madame Bovary*, Couperus met *Eline Vere.* Beide romans waren gewijd aan de weergave van het moderne leven, beide romans produkten van een streng observerend intellect gepaard aan taalkundige virtuositeit.

In beide gevallen ook verwierven de auteurs onmiddellijke erkenning voor hun werk. Zozeer zelfs dat zij later vreesden slechts bekend te staan als de auteurs van één roman.

Vandaar de irritatie van Couperus om steeds weer aan Eline herinnerd te worden, een kwaadheid die zich vooral tegen Van Deyssel richtte. De laatste immers had *Eline Vere* opgehemeld en het latere werk van Couperus verguisd.

‘Hij moest eens weten,’ schreef Couperus op 16 december 1895 aan Netscher, ‘in welk een onartistieke bui *Eline Vere* geschreven werd: in een wanhoop over mijn poëzie, die ik voelde sombreeren en toch zoo lief had, in een bui van het kan-me-niet-bommen, om eens een langen roman te schrijven - lang à la Tolstoi - voor het groote publiek, en dien de jonge meisjes, waarmeê ik flirtte, aardig zouden vinden! Dat is de geschiedenis van *Eline Vere.* Toen ik later ernstig werkte, heeft Van Deyssel me niet begrepen.’

Flaubert zou Emma Bovary al evenzeer verwijten dat zij alle andere gestalten in zijn oeuvre bleef domineren. In een brief van 16 februari 1879 aan Georges Charpentier (zijn uitgever) mopperde Flaubert: ‘*Bovary* hangt mij de keel uit. Het werkt mij op de zenuwen dat het boek voortdurend genoemd wordt. Ik verzeker je dat ik, indien ik het geld niet zou nodig hebben, stappen zou ondernemen om herdrukken tegen te houden. De bittere noodzaak weer-

houdt me. Dus - drukken maar weer.'

Beide auteurs hadden hun naam gevestigd met een roman over het contemporaine en burgerlijke bestaan. Beiden voelden zich ziek nadat zij hun taak hadden volbracht. Beiden opgegroeid in noordelijke streken, op koude grond en onder vochtige lucht, zochten zij zon en zinnenroes in het zuiden. Zij riepen de roem op die eens aan de ruïnes gehecht was geweest en dompelden zich in de schoonheidsorgie van klassieke tijden en antieke steden. In januari 1893 reisde Couperus voor het eerst naar Italië en later dat jaar ook bezocht hij Griekenland. Zijn geestdriftige reactie op de ervaring van een andere wereld en een ander levensgevoel, vindt men verwoord in de opstellen die hij verzamelde in de bundel *Reis-Impressies* (1894). In die opstellen is niet langer een zwaarmoedig man aan het woord, maar een schrijver die zich openstelt en de zuidelijke schoonheid op zich laat inwerken.

Het enthousiasme van Couperus laat zich vergelijken met de geestdrift van Flaubert over de reis (1849/50) die hij samen met Maxime du Camp door de Oriënt maakte. Anderhalf jaar trokken beide vrienden rond. Zij bezochten Egypte, Palestina, Libanon, Klein-Azië om via Griekenland en Italië naar Normandië terug te keren. De brieven die Flaubert zond vanuit Alexandrië, Cairo, Jeruzalem, Damascus of Constantinopel, behoren tot de meest levenslustige (een term die men in het geval van deze schrijver maar zelden zal aanwenden) die men in zijn gehele correspondentie zal aantreffen. Het zijn de enige brieven waarin hij geen moment over *ennui* klaagt.

De indrukken die beide schrijvers, Flaubert en Couperus, tijdens hun zuidelijke reizen opdeden, zouden een blijvende stempel op hun werk drukken.

Bij Couperus deed de verering van het zuiden zich al in *Psyche* gelden. Tijdens zijn verblijf in Indië werkte Couperus aan *De stille kracht* en aan *Langs lijnen der geleidelijkheid* (beide romans werden in 1900 gepubliceerd). Het laatste werk is doortrokken van de Italiaanse geest. De hoofdpersoon, de schilder Duco van der Staal, vereenzelvigt zich met de oude Imperatoren die hij temidden van de ruïnes van het Forum Romanum tot leven doet komen. De kracht tot inleven in het verleden was zowel aan Couperus als aan Flaubert geschonken. In de negentiende eeuw - vooral onder invloed van Viollet-le-Duc - heeft men gepoogd tal van historische ruïnes te herstellen en te restaureren. In vele gevallen werden die ruïnes voorgoed geruïneerd.

Couperus en Flaubert bezaten het vermogen tot 'geestelijke restauratie', een capaciteit die door Couperus in één van zijn feuilletons aldus is omschreven:

> Ik was in Rome. Mijn paganistische ziel was gelukkig in Rome, als altijd. Des morgens dwaalde ik onvermoeid door de ruïnes die van Forum en Palatijn, en de tempels en paleizen rezen zóo zichtbaar voor mij op in mijn geest, dat ik nu Forum en Palatijn nooit meer als ruïnes kan zien, dat zij dadelijk voor mijn oog óp-vizioenen met duizende blanke zuilen.[8.]

3.

In 1900 vestigde Couperus zich in Nice en een periode begon - in literair opzicht zijn meest produktieve - waarin hij onafgebroken door het zuiden zou rondzwerven totdat hij in februari 1915 onder druk van het oorlogsgeweld werd gedwongen naar Den Haag terug te keren.

Nadat hij het Haagse milieu was onvlucht, heeft Couperus op grootse en epische wijze het bestaan van mensen onder grijze hemel in *De boeken der kleine zielen* vastgelegd.

De boeken ontstonden aan de Franse zuidkust. Uit Nederland weggetrokken omdat hij zich daar niet langer thuis voelde, schiep Couperus een roman waarin hij een intens Hollandse en specifiek Haagse sfeer heeft weten over te dragen. Is een dergelijke krachttoer niet vergelijkbaar met Joyce' briljante evocaties van Dublin nadat hij aan het benauwend levensklimaat van de stad was ontsnapt?

Er is kennelijk een type schrijver dat juist in ballingschap tot de volheid van kracht komt. Flaubert daarentegen werkte op andere wijze: om de lokale sfeer voor zijn romans te proeven, deed hij uitgebreid onderzoek ter plaatse, in Rouen (voor Bovary), in Tunesië (voor *Salammbô*), of in Parijs (voor *l'Education sentimentale*).

Couperus - in de periode rond de eeuwwisseling althans - kende maar één vaderland: ‘Ik voel mij weinig Hollander, hoe innig dierbaar mijn taal mij is - de rijkste, heerlijkste, die ik ken - en ik zal mij nóóit Franschman voelen, al woon ik ook eigenlijk in Frankrijk, maar ik voel mij, heel vreemd, Italiaan; ik voel mij Italiaan, die heel lang uit zijn land is weggeweest, maar dadelijk bij terugkomst geweten heeft wie en wàt hij is: een zuiderling, die gekwijnd heeft in noorderlucht en kilte.’[9.]

Van februari 1901 tot augustus 1902 werkte Couperus aan zijn Haagse familieroman. Toch was het hem niet mogelijk onafgebroken in die drukkende atmosfeer te leven. Gelijktijdig schreef hij fantastische verhalen als *Over lichtende drempels* (december 1901) en *God en goden* (juni/november 1902) en uit die tijd ook dateert de onvoltooide allegorie *Imperia, een mysteriespel van de vijf zonden.*

Als gevangen binnen de grootse opzet van de eigentijdse maar kleine zielen, zocht Couperus ruimte en verademing in het fantastische en klassiek-geïnspireerde.

Nog zwoegend aan de voltooiing van de *Boeken der kleine zielen*, rijpte het plan zich in een volgend werk te bevrijden uit de beklemming van het kleurloze heden. Verheugd over het vooruitzicht van opwindender werk, klonk in een brief van 27 mei 1902 deze befaamde uitroep: ‘Als de serie af is, om te verstrooien van die daagschheid der kleine Zielen, ga ik iets heel anders schrijven, me baden in de symboliek en me dompelen in de schittering van stijl!!’ Het aangekondigde boek zou *Dionyzos* worden. Na de grijsheid van het Haagse leven, dook Couperus diep in het verleden, in de wereld van extase, en verheerlijkte hij de god van de dronkenschap en van de bandeloze lust tot

leven.

In dit opzicht komt de geestverwantschap tussen Couperus en Flaubert op krachtige wijze tot uitdrukking.

Op 11 juli 1858 schreef Flaubert aan Mej. Leroyer de Chantepie dat de moderne wereld van Emma Bovary hem dodelijk had vermoeid. Hij zocht adempauze in de Oudheid. Hij ontvouwde een plan: '*Bovary* heeft me een diepe afkeer gegeven van het burgerlijk bestaan. Ik ga nu, misschien wel enkele jaren, in een schitterend onderwerp leven, ver van de eigentijdse wereld die mij de keel uithangt. Wat me voor ogen staat is waarschijnlijk krankzinnig en zal bij het publiek geen begrip vinden. Niet getreurd! Je moet in de eerste plaats en boven alles voor jezelf schrijven. Dat is de enige manier iets tot stand te brengen wat de moeite waard is.'

Schrijven voor Flaubert was leven, ademen zou Bloem gezegd hebben. Het aangekondigde boek in deze brief was de roman *Salammbô*, de dochter van generaal Hamilcar in Carthago (Flaubert nam zich daarbij de vrijheid zelf leven aan deze dochter te schenken: bij de historicus Polybius, schrijvend in de tweede eeuw voor Christus, is melding gemaakt dat deze generaal een dochter zou hebben, maar zij is niet bij naam genoemd).

In het *voor* zichzelf schrijven stemde Flaubert met Couperus overeen, in het *over* zichzelf verschilden zij principieel van instelling. Beiden deelden een afkeer van het gedrukte werk, van de noodzaak te publiceren in het algemeen. Het werk van Flaubert werd bijna tegen zijn wil gepubliceerd, en voor het lot van zijn boeken op de markt toonde hij vrijwel geen enkele belangstelling. Zodra een boek voltooid was, zette het vervreemdingsproces zich onmiddellijk in.

Ook Couperus bewaarde een zekere ambivalentie tegenover het schrijverschap. Op 16 december 1895 bijvoorbeeld schreef hij aan Netscher dat 'als schrijven, en, na schrijven, uitgeven, niet soms om een complex van redenen, sterker was dan je zelven, zoû je nooit iets schrijven en nooit en nimmer iets uitgeven.'

Couperus zou - na moeilijkheden met zijn uitgever L.J. Veen over honoraria en lage verkoopcijfers - besluiten zijn krachten niet langer aan het schrijven van romans te verspillen. Onder de omstandigheden meende hij daartoe niet langer de 'tension d'esprit' te kunnen opbrengen.

Vanuit Nice klonk in 1906 al het dreigement van 'ik schei er meê uit'. En in het najaar van 1909 meldde hij Veen dat hij zijn talent nog slechts zou aanwenden voor feuilletons in Het Vaderland, voor langere stukken in Groot Nederland. Nauwelijks een jaar nadat hij had aangekondigd geen romans meer te schrijven, verscheen *Antiek toerisme, roman uit Oud-Egypte.* De drang te schrijven onderdrukte alle andere overwegingen.

In de werken die zouden volgen, vormde de Oudheid de *enige* bron van inspiratie. Naar aanleiding van een bezoek aan het Museo Nazionale in Napels, schreef Couperus: 'Wij zullen in onze Antieke Wereld zwelgen als in een schoonheidsorgie...'[10.]

In de klassieke inspiratie had Flaubert een soortgelijke dronkenschap gezocht. 'Ik bedrink mij met inkt zoals een ander met wijn.' (brief van 25 december 1859.)

In het oeuvre van beide auteurs ziet men de afwisseling van moderne en klassieke thema's, van scherpe observatie en historische intuïtie, van maatgevoel en mateloosheid (waarvan Dionysus en Heliogabalus de incarnaties zijn), van luciditeit en dronkenschap.

Werkend aan romans met een contemporain thema voelden beiden de lokkende kracht van het verleden dat zij - in een wending van Flaubert - tot op de botten lief hadden. Eenmaal in dat verleden afgedaldl, verzamelden zij krachten om opnieuw

- als met het scherpe mes van de chirurg - het moderne en gehate bestaan bloot te leggen.

4.

In de romankunst van Flaubert en Couperus kan men op een contrast in creatie wijzen in die zin dat voor beiden het verguisde heden is geassocieerd met noordelijke grauwheid en het verheerlijkte verleden is verbonden met de felle kleur van het zuiden.

Voor Couperus werd *Dionyzos* de eerste roman waarin hij uiting heeft willen geven aan een orgiastische uitgelatenheid, aan een mateloze zucht naar vreugde. Hij heeft zich willen vereenzelvigen met de god van genot, maar zijn gespletenheid bleef hem in die periode drukken. In de twaalf sonnetten die aan de roman voorafgaan, verzucht hij het verlangen naar een extatische ervaring van absolute schoonheid.

Onder de leuze 'Na de *Kleine Zielen* en voor *Dionyzos*', dichtte Couperus (eerste sonnet, derde strofe):

> Mijn ziel is twee: een kind van noordewee,
> Duikt zij deemoedig onder noordeluchten
> En voelt zij zich één met grauwe lucht en zee.

Maar in het vijfde sonnet, eerste strofe, klinkt de roep van verlangen om aan de - psychologische - kilte van het noorden te ontsnappen:

> Mijn Dionyzos, dien ik al zoo innig
> Zie voor mijn zuidelijke ziel, o zeg,
> Moet ik nog wachten, vóór ik om u leg
> Mijn beide handen, ...

In het verhaal van *Dionyzos* poogde Couperus zich te bevrijden van weemoed, verveling, spleen en zwaarmoedigheid door de vlucht in de verbeelding en de geestdrift van de paganistische levensroes. Op Dionysos projecteerde hij zijn eigen hedonisme.

De wending van *De kleine zielen* naar *Dionyzos*, van noorden naar zuiden, van heden naar verleden, van observatie naar evocatie, van analyse naar roes, was bovenal een probleem van de *stijl.* De analyserende stijl van de eigentijdse observatie maakte plaats voor het uitbundige feest van de impressionistische woordkunst. Om zijn vervoerde bezieling vatbaar te maken, poogde Couperus de mogelijkhe-

den van de taal tot de uiterste grenzen te spannen.

Na *Bovary* worstelde ook Flaubert met het probleem van een toereikende stijl voor *Salammbô.*

'Dit werk zal me zweet gaan kosten,' schreef hij op 19 december 1858 aan Ernest Feydeau. 'Ik geloof in alle ernst dat, wat stijl betreft, *nooit* tevoren een even moeilijk onderwerp is gekozen... Ik zal er aan onderdoor gaan, mijn vriend, het zal mijn dood worden. Maar dat geeft niet: ik begin een geweldig plezier in het werk te krijgen.'

Met een zucht van verademing ontsnapten Couperus en Flaubert in het verleden. Aan die vreugde dankt de stijl van hun respectievelijke romans een geëxalteerd lyrisch karakter (die het de lezer verre van gemakkelijk maakt). Die verlustiging in het lyrische zou beide schrijvers - ondanks hun vermogen tot realistische ontleedkunst - het meest lief blijven. Flaubert zag zijn klassieke werk als scheppende hoogtepunten. En enkele weken voor zijn dood antwoordde Couperus op de vraag (in De Telegraaf van 9 juni 1932) welke boeken hem het meest dierbaar waren gebleven: 'Het zijn mijn antieke evocaties...'

De observatie dat voor vele estheten de kunst een vervanging van het leven was geworden, zou voor zowel Couperus als Flaubert kunnen opgaan. 'Ik schrijf om *niet te leven*,' had Flaubert in een brief van 18 december 1859 verklaard.

Badend in zuidelijke schoonheid leek Couperus verder te gaan: hij poogde zijn leven tot een kunst te maken, de levenskunst in de meest letterlijke zin te beoefenen. Zelfs al zou het oeuvre daar misschien onder kunnen lijden. 'Kunst is heus in het leven niet alles,' merkt Lot op, de schrijver en estheet in *De kleine zielen.*

Na *Dionyzos* keerde Couperus opnieuw terug naar het milieu van de Haagse samenleving. In *Van oude menschen, die dingen die voorbijgaan* schiep hij een beklemmend drama van misdaad en wroeging.

Ook tijdens de schepping van deze roman werd de moderne en benepen atmosfeer van het milieu dat hij beschreef hem te machtig. In de roman zelf deed hij de 'zondige' ambtenaar Anton Dercksz ontsnappen aan het dagelijks-kleine bestaan en de sleur van alledag in de opwindende wereld van antieke perversie. En nog vòòr de voltooiing van de roman in december 1904, vond Couperus nieuwe kracht in de gedachte *De berg van licht* (begonnen in november 1904) te zullen schrijven, het verhaal van de Romeinse knaapkeizer Heliogabalus.

Na de schepping van *Salammbô* had Flaubert zich opnieuw voorgenomen zijn talent aan een eigentijds thema te wagen. In juni 1859, nog zwoegend aan de voltooiing van zijn klassieke roman, had hij al aan Feydeau geschreven: 'Hoe dieper ik mij in het verleden stort, hoe sterker ik de drang voel om iets eigentijds te doen, en in mijn hoofd begint zich al een groep van karakters te vormen.'

Terugverplaatst in de derde eeuw voor Christus, vatte Flaubert tegelijkertijd het plan op een 'Parijse' roman te schrijven: *l'Education sentimentale.* In die tijd ook rijpte het voornemen het verhaal van twee Parijse klerken te schrijven (mijn twee wandluizen, zoals Flaubert de heren Bouvard en Pécuchet graag noemde). Tijdens de schepping van een roman over de Oudheid werden Flauberts gedachten - met een rusteloosheid van oriëntatie die ook Couperus kenmerkte - weer op de contemporaine wereld gericht.

Eenmaal werkend aan *l'Education sentimentale* klonk vrijwel onmiddellijk weer de kreet van afkeer van het moderne bestaan.

In een brief van december 1864 schreef Flaubert aan Mej. Roger des Genettes: 'Ik heb een fundamentele reden om mij gedeprimeerd te voelen en die ligt in de overtuiging dat ik iets volslagen overbodigs aan het schrijven ben, iets dat strijdig is met het doel van de Kunst... Met het moderne is Schoonheid niet te verzoenen. Dit is de laatste keer dat ik een poging zal wagen: ik heb er genoeg van.'

En op 12/13 januari 1867 verzekerde hij de gebroeders De Goncourt nooit meer een contemporain thema voor een roman te zullen kiezen. 'Ik begin oud te worden en het is tijd om iets te schrijven wat werkelijk de moeite waard is en waarin ik zelf vreugde kan scheppen.'

Die vreugde zou Flaubert zoeken in een hernieuwde bewerking van *La tentation de Saint-Antoine* (het boek werd op 31 maart 1874 gepubliceerd). Dit was het *enige* werk waarvan de auteur met pijn afstand deed. Het boek was hem innig lief geweest. In zijn jeugd al (brief van 13 maart 1845) had hij, nadat hij het schilderij van Breughel had gezien, het plan opgevat 'De verzoeking' voor het toneel te bewerken. De Heilige Antonius zou hem daarna voortdurend aan zijn bestaan blijven herinneren. Het afscheid deed pijn.

Ondanks zijn voornemen nooit meer een modern thema aan te grijpen, begon Flaubert direct na de worsteling met Antonius het werk voor *Bouvard et Pécuchet.* Door financiële zorgen geteisterd wist hij in 1877 de kracht van zijn grote talent te spannen in de ongewoon snel geschreven *Trois contes.*

De roman over zijn twee klerken bleef helaas onvoltooid en de ambitie om een woordenboek van menselijke stompzinnigheid samen te stellen, een 'Dictionaire des idées reçues', kon hij maar ten dele waarmaken.

Op jeugdige leeftijd had Flaubert te kennen gegeven dat de geur van het moderne bestaan hem misselijk maakte. Hij stierf werkend aan een roman met een eigentijds thema waarin hij zijn meest bittere gal had willen spuwen.

5.

'Ik ben waanzinnig verliefd op het verleden,' schreef Flaubert op 3 juli 1860 aan de gebroeders De Goncourt. 'Ik verkies de doden boven de levenden... Het historisch gevoel is recent. En het is misschien het beste wat de negentiende eeuw ons heeft geschonken.'

Het zou ongetwijfeld mogelijk zijn de sterke voorkeur van een Couperus of Flaubert voor de klassieke Oudheid te verklaren vanuit een persoonlijke geaardheid. Couperus bijvoorbeeld zou in zijn klassieke evocaties zijn eigen obsessies hebben kunnen afreageren en compensatie kun-

nen vinden voor zijn eigen fysieke geremdheid en inhibities. In de wereld van de illusie kon hij zijn gesublimeerde amoraliteit bevredigen en daarin zou dan een verklaring liggen voor zijn hartstochtelijk beleefde retrospectieve droom.

Gustave Flaubert

Wie een psychologiserende interpretatie lief is, zal voor Flauberts intense preoccupatie met de antieke wereld genoeg aanwijzingen in zijn complexe karakter kunnen vinden.

Dergelijke interpretaties echter dreigen te vaak de historische factor te onderdrukken. De negentiende eeuw, schreef Sainte-Beuve, is ‘le plus rétrospectif des siècles’, een tijdperk waarin men het verleden verheerlijkte boven de eigen tijd. Sainte-Beuve sprak in de specifieke context van de kunst. Daarnaast laat zich een uitspraak in een wijdere en sociaal-economische zin van Thorbecke plaatsen (de laatse dacht vooral aan Nederland, maar de observatie heeft een Europese waarde).

In 1837 betreurde Thorbecke de belemmerende werking van de historische instelling: ‘Wij zien meer terug, dan vooruit; wij schatten soms overdreven, wat vroeger gedaan is, wat zijn tijd gehad heeft, in plaats te bouwen voor de toekomst. Wij ontleenen den regel, in plaats dat wij, al doende, regel zouden geven.’[11.] Een soortgelijke kritiek zal men in de loop van de eeuw steeds weer herhaald vinden. Vooral de kunstenaar wendde zich naar het verleden. Men bewonderde de Romeinse Keizertijd of de Middeleeuwen of de Renaissance. De eigen tijd werd veroordeeld als een periode van verzwakking, devitalisatie en verburgerlijking. De lofzang op de krachtige en vitale mens uit vervlogen tijden vond in de geschiedschrijving een hoogtepunt bij Jacob Burckhardt. Zijn welhaast fictieve type van de *Renaissancemensch* is afgezet tegen de verzwakte moderne mens (Freud was één van de talloze bewonderaars van Burckhardt).

Cultuurpessimisme en historisme vallen hier samen. De decadentiegedachte die impliciet aanwezig is in de bewondering van Flaubert en Couperus voor de Oudheid, contrasteert met het vooruitgangsgeloof dat anderzijds opklonk vanuit liberale en socialistische kringen.

Niettemin kan men in de kunst - en dan vooral onder de Franse kunstenaars - steeds weer het protest vernemen dat een al te grote bewondering voor het verleden het eigentijdse initiatief zou doen verstikken. De voorwaarde dat het moderne zijn recht zou moeten doen gelden, vindt men bij Mme. de Staël, bij Emile Deschamps,

bij Maxime du Camp, bij Zola, bij Rimbaud, enz. (wat deze schrijvers precies met moderniteit zouden bedoelen, blijft een andere zaak).

Flaubert was als een deeltje dat, afwisselend positief en negatief geladen, door de kracht van het eigentijdse werd aangetrokken en afgestoten. Hetzelfde gold voor Couperus. Zij voldeden aan de eis en uitdaging het eigentijdse te schilderen, maar verkozen de reis door het antieke.

Beide schrijvers hadden geen historische scholing, zijn waren geen classici of archeologen. Welke was dan hun methode in de evocatie van klassieke taferelen?

Beiden - en dan vooral Flaubert - lazen veel, maar zij waren in keuze en interpretatie selectief en subjectief. Zij bezaten een diepgaande kennis van de Oudheid, maar een wetenschap die tegelijkerijd beperkt was, bewust eenzijdig en sterk persoonlijk gekleurd. En het ging hen om de kleur: na *Bovary* wilde Flaubert een roman in paars schrijven, d.i. *Salammbô.* Het klassiek-geïnspireerde schrijven van Flaubert en Couperus bleef in essentie verbeeldingswerk en kan uitsluitend als zodanig worden beoordeeld. De kennis die beide auteurs bezaten en verwierven, werd tot leven gebracht door een intuïtieve inlevingskracht, door het vermogen zich met hun helden te vereenzelvigen. Sterker: beide schrijvers hebben een levendig besef van voortbestaan meegedeeld.

Vooral Couperus heeft zich dikwijls uitgelaten over zijn wetenschap van reïncarnatie. Hij herinnerde zich bijvoorbeeld een bestaan in één van de eeuwen van het roemruchte Romeinse Keizerrijk. En in de verbeelde vorm van *Metamorfoze* (pp. 31/32) voelt de jonge schrijver Hugo Aylva zich zozeer verwant met het streven en lijden van Tasso, dat het was ‘alsof zij beiden één waren geweest, één ziel, die zich herscheppen kon in later leven: metamorfoze na metamorfoze.’

In het feuilleton *Geuren van heiligheid* schreef Couperus dat er in de ziel van de mens, door onnaspeurlijke werkingen van atavisme, een verwantschap bestaat met vroeger eeuwen.

‘Ik heb stellig niet geleefd in de tijd van Vondel en Rembrandt,’ aldus de schrijver, ‘of evenmin in de achttiende eeuw.’

Het besef van voortbestaan als scheppend beginsel dan ligt in de volgende passage besloten:

> ... de minsten zuil uit den Romeinschen keizerstijd doet iets in mij zwellen alsof ik moet weenen... Ik geloof dat wij oude zielen hebben, zielen vaak en vaak teruggekeerd, zielen overvol herinnering. Zoo heb ik mijn oude ziel gevoeld in Rome, om de teeder beminde ruïnes, in Venetië, om het Doge-paleis, in Assisi om San-Damiano.[12.]

Flaubert heeft eenzelfde kracht van herinnering aan vroegere levens beschreven. En ook zijn herinneringen gingen terug naar opwindende fasen van geschiedenis.

Op 29 september 1866 verwoordde hij aan George Sand de indruk altijd bestaan te hebben:

> Ik ben *bezeten* door herinneringen die teruggaan tot de farao's. Ik zie mezelf heel scherp in diverse perioden van de geschiedenis, in verschillende gedaanten en beroepen. Mijn huidige ik resulteert uit die voorafgaande persoonlijkheden. Ik heb de Nijl bevaren, ik was *Leno* (pooier) in Rome in de tijd van de Punische oorlogen, daarna Grieks redenaar in de Subura waar ik werd opgevreten door luizen. Tijdens een kruistocht ben ik gestorven op een strand in Syrië omdat ik teveel druiven had gegeten. Ik ben piraat en monnik geweest, potsenmaker en koetsier - misschien ook wel keizer van het Oosten, wie weet?

Paste men de leer van de erfelijkheid eens op juiste wijze toe, aldus Flaubert, dan zouden we heel wat meer te weten komen over onze *werkelijke* afstamming.

In haar studie *Ecstasy* (1961), beschrijft Margharita Laski dit vermogen tot een volledige her-beleving van het verleden als een vorm van extase. Couperus zou daarmee ingestemd hebben. Het aanzicht van ruïnes vooral noemt zij een ‘trigger of ecstasy’. Zij haalt daarbij een passage aan uit de autobiografie van John Richard Jefferies.

In *The Story of my Heart* (1883) herinnert deze schrijver zich een bezoek aan de overblijfselen van de Romeinse muur bij Pevensey (Sussex). Die ruïnes hadden de auteur 1700 jaar in de geschiedenis teruggegooid - en ook hier draagt de herinnering een cultuurkritische connotatie:

> De grijze stenen, de dunne rode bakstenen die waren gelegd door hen die het Rome van Ceasar hadden aanschouwd, bevrijdden mij uit de klem van het dagelijkse leven, uit de moderne beschaving, uit al het miezerige van het moment. De grijze steensoort drukte een gevoel op me dat ik altijd bestaan had en zo krachtig werkte de ervaring op mij in dat ik mijn leven als in de tijd weerkaatst zag.[13.]

Een historicus als Arnold Toynbee heeft een dergelijke ervaring als bron van ‘historische inspiratie’ volledig aanvaard.

Dit invoelen in de tijd is in de ervaring van de historicus gekarakteriseerd door een besef van volledige gemeenschappelijkheid met het verleden, met figuren en gebeurtenissen: in die momenten, waarin alle barrières van tijd en ruimte zijn overbrugd, is de geest (voor Toynbee althans) diep doordrongen van de historische continuïteit en eenheid. In die zeldzame momenten is hem een werkelijk vermogen tot overzicht geboden.[14.]

De geestverwantschap tussen Couperus en Flaubert is gebleken uit een gemeenschappelijke instelling, oriëntatie, artistieke voorkeur en breedte van talent. Door het prisma van hun verbeelding kleurden zij de Oudheid op een geheel eigen en subjectieve wijze en met een scherpe precisie van observatie toonden zij de kleurloosheid van het heden. Daarin ligt het dubbelkarakter van beide talenten. George Sand had ongetwijfeld gelijk toen zij aan Flaubert schreef: 'Je hebt twee soorten van publiek - één voor *Bovary* en één voor *Salammbô.*'

Die verdeling van publiek treft men evenzeer onder de lezers van Couperus. Maar binnen het creatieve genie van beide schrijvers zelf bestond zo'n scheiding niet. Het moderne en klassieke, analytische observatie en poëtische evocatie, waren bij hen de tegengestelde maar onverbrekelijke zijden van hetzelfde talent.

Eindnoten:

1. *Van en over mijzelf en anderen.* Amsterdam 1914, dl. 2, p. 97.
2. *Le dur désir de durer* is de titel van een bundel gedichten van Paul Eluard, geïllustreerd door Marc Chagall. Een Engelse vertaling van Stephen Spender en Frances Cornford is aan de uitgave toegevoegd (Philadelphia/London 1950).
3. *Van en over mijzelf*, dl. 1, p. 113.
4. E. Renan, *Essais de morale et de critique.* Paris 1859, p. XII.
5. A. Malraux, *Professions délirantes.* In: L'Homme précaire et la littérature. Paris 1977.
6. Proza. Amsterdam 1924, dl. 2, pp. 214/5.
7. De Nieuwe Gids II (1887), nr. 2, pp. 136/7.
8. *Van en over mijzelf*, dl. 1, p. 21.
9. *Van en over mijzelf*, dl. 1, p. 4.
10. *Uit blanke steden onder blauwe luchten.* Amsterdam 1913, dl. 2, p. 195.
11. J.R. Thorbecke, *Historische schetsen.* Den Haag 1860, p. 21.
12. *Van en over mijzelf*, dl. 1, pp. 14/5.
13. J.R. Jefferies, *The Story of my Heart.* London 1883, p. 31.
14. A. Toynbee, *A Study of History.* Oxford 1954, dl. 10, pp. 128-139.

Pim Lukkenaer
De berg van licht
Couperus' Heliogabalusroman gelezen tegen de achtergrond van 'Dionyzos'

I

De eerste vier hoofdstukken van *De Berg van Licht*[1.] vormen als het ware de expositie van het drama, waarin de jeugdige Bassianus-Antoninus- Helegabalus, van 218 tot 221 na Christus keizer van het Romeinse Rijk, de hoofdrol speelt. Omdat in deze expositie de kiemen zijn beschreven van diens levensloop, acht ik het juist er relatief veel en gedetailleerd aandacht aan te besteden. Grondige analyse van deze expositie kan volgens mij - evenals bij de beginscènes van *Dionyzos* het geval was - betrouwbaar materiaal leveren voor een adequate interpretatie van de roman als geheel.

Het bezoek, in hoofdstuk I, aan de oppermagiër Hydaspes heeft plaats met instemming van Bassianus' grootmoeder Moeza, die dit kleinkind wil zien heersen over 'geheel de Romeinse wereld.'

Moeza, door haar *ambitie* en *financiële* macht de *politieke sleutelfiguur* van de roman, wordt op p. 279 in haar relatie tot Bassianus als volgt gekarakteriseerd: 'Zij (...) streelde hem om de wangen, herhaaldelijk. Zij streelde in hem heel haar eerzucht, en haar zwakheid was, dat zij hem oneindig meer liefhad en gróter wenste dan haar jongere kleinzoon Alexianus, de zoon van haar dochter Mammea, hoewel zij niet blind was, en dikwijls zag, dat Alexianus veel eerder de zoon van (...) Caracalla kon zijn dan haar lieveling (...), zoon van haar dochter Semiamira.'

In Moeza vinden we met andere woorden een vermenging van politieke en persoonlijke motieven; zij denkt Bassianus *tegen verstandelijke overwegingen in* de keizerrol toe.

Als een van de middelen waarmee Hydaspes - op bevel van Moeza? - Bassianus doet geloven dat hij geroepen is om keizer te worden, kan *het lezen van de sterren* worden beschouwd. Centraal daarin is een omkering door de Oppermagiër van een waarneming door zijn pupil (p. 282):

‘Zie, Bassianus, je eigen star’, zegt Hydaspes, en zijn leerling antwoordt: ‘Zij is de aarde genaderd...?’, waarop Hydaspes reageert met: ‘Neen, zij heft de aarde tot zich toe...’ Als Bassianus vraagt wat dat betekent, antwoordt Hydaspes: ‘Misschien het hoogste...’, waarna Bassianus zegt: ‘Het was wèl Grootmoeders wens...’ Dat het schijn is en geen realiteit, wordt door de verteller (met Bassianus meekijkend) subtiel aangeduid op p. 286 (ik cursiveer): ‘Aan de andere zijde van de Libanon dreef de Grote Zee met één stralende lijn, en de mist van al die klaarte *scheen* geheel het landschap op te heffen en te verluchtigen, *als trok waarlijk* de gehele aarde zich hoog aan het onstoffelijk stralenweefsel van Bassianus' ster...’

De God van Emessa

Hydaspes interpreteert vervolgens voor Bassianus de sterren ‘die zijn geweest’; ze ‘drijven op een zee van bloed.’ Om de ster van de huidige heerser van het Romeinse Rijk, Caracalla's moordenaar Macrinus, en om die van Bassianus purpert naar hij zegt nog geen bloed. Bassianus ‘ziet’ met Hydaspes mee: ‘in suggestie’ ziet hij nu zijn eigen bloed wèl meepurperen.

Hierbij zij opgemerkt: Hydaspes ‘leest’ in de sterren alleen het verleden, de moorden die al hebben plaatsgehad - al zijn zijn uitspraken, met name op p. 285, orakelachtig genoeg om de indruk te wekken dat hij het ook over de toekomst heeft. Wat betreft die toekomst is hij echter in een dialoog met Bassianus op p. 290 zeer voorzichtig: ‘Ik *zag* je keizer... (...) Waarom aarzelde je het mij te zeggen? Is mijn wetenschap volkomen zuiver? Zo ik verkeerd zag...’ Bij de ster van Macrinus, de man die op dat moment aan de macht is (heden) en bij die van Bassianus, die als Moeza haar zin krijgt aan de macht zal komen (toekomst), zegt Hydaspes *nog* geen bloed te zien. Hij leest met andere woorden niet, zoals Bassianus op p. 277 zijn grootmoeder aankondigde, de horoscoop van de jongen, hij doet dit althans niet in de zin van toekomstvoorspelling (Moeza verwacht dit wel). Het enige dat Hydaspes doet is, het bekende verleden in de sterren ‘inlezen.’

Hydaspes' suggestieve invloed op Bassianus is echter zo groot, dat deze niet alleen hysterisch wordt van angst, maar zelfs de woorden van de oppermagiër *verandert.* Omdat deze verandering in de lijn ligt van Moeza's plannen, spreekt Hydaspes hem niet tegen. Op p. 291 zegt Bassianus namelijk, dat Hydaspes ook bloed heeft gezien om de ster van Macrinus (dus diens ondergang heeft voorspeld).

Na de ‘suggestie’, waarin hij bang zijn eigen bloed zag meepurperen, ziet Bassianus op p. 286, opkijkend, geen ‘zee van bloed’, maar alleen ‘De maan’, die ‘ontsluierde geheel de lichtende goddelijkheid van Astarte-Urania.’ De zilver glanzende maangodin baadt alle sterren ‘en zelfs de Melkweg, pad van triomf voor de oppergod, Helegabalus, Hij, die troont op de Berg van Licht (...) verliefd in haar bovenmatige schijnselen.’[2.] In Bassianus' kinderziel ontwaakt ‘eerzucht (...), maar meer om vrome extase in zilveren nacht dan om wèlke andere reden.’

Julia Moeza, grootmoeder van Bassianus

Hydaspes heeft niet alleen grote invloed op Bassianus, hij heeft ook een *zwak* voor hem: hij is verliefd op het beeldschone man-maagdje. Dat blijkt herhaaldelijk; op p. 281 begroet hij hem als ‘Mijn lieveling’, op p. 291 herinnert Bassianus hem aan zijn woorden: ‘Heb je mij niet altijd gezegd, dat je nooit, vrouw noch man, hebt liefgehad als je mij lief hebt gekregen...’ In hoofdstuk IV zal Hydaspes zijn pupil op diens uitspraak dat hij geen vlugge leerling is geweest antwoorden (p. 342): ‘Je was de liefste, die ik ooit hebben kòn...’, en enkele pagina's verder (p. 347-348) staat het er met zoveel woorden, als weergave van zijn eigen

gedachten of die van de verteller (dat valt mijns inziens niet met zekerheid uit te maken): ‘Hij had deze knaap lief’ ... ‘Hij had Bassianus lief met de mystiek-sensuele aandrang zijner Aziatische natuur, wie, hoe naar het Onzienlijke ook gericht, de zinnelijkheid toch als een warme stroom ging door zijn broeiend bloed; ...’

Terug naar hoofdstuk I. Bassianus herinnert zich zijn verleden (p. 287): ‘Even, voor zijn jongensgedachte, zag hij Rome, waar hij geboren was op het Palatium van de Palatinus...’

Het weergeven van deze ‘jongensgedachte’ wordt door de verteller benut om Bassianus' voorgeschiedenis uit de doeken te doen. Allereerst volgt in dit kader een beschrijving van Caracalla, ‘de wrede, de kort brede stoere, de ruwe soldaat, wiens tronie het kind zich herinnerde, wulps zinnelijk, met laag kort voorhoofd onder dik kroeshaar, neus en mond gedrongen, de ogen van wellust om blóed vooral toegeknepen, en breed zijn kaken als van een beest.’

Deze beschrijving wordt gevolgd door de mededeling, dat Bassianus' moeder zich ‘verhovaardigde’ dat Caracalla, en niet haar echtgenoot, vader was van haar zoon. Vergelijking tussen Caracalla en Bassianus maakt dit laatste wel heel onwaarschijnlijk. Toch verspreidt Moeza het - om machtspolitieke redenen - als gerucht.

Moeza is uit Rome naar Syrië verbannen, haar land van herkomst waar zij erfelijk hogepriesteres is. Daar heeft zij evenmin als in Rome stilgezeten (p. 288): ‘had Moeza in Rome niet schatten verzameld, zo vele, dat niemand wist, waar zij ze borg, en hoe vele milliarden sestertiën ze telde, en had Moeza met zo veel goud niet de Magiërs geheel op haar hand gehad, zo dat zij in de Zonnetempel almachtig was geworden in heel korte tijd...’ (de hele roman door blijft het geld van Moeza synoniem met háár werkelijke oppermacht achter de door haar gesteunde kind-keizers). Bassianus heeft (p. 288) in zijn bloed de oosterling herkend zodra hij in Emessa kwam (*oosterling* staat voor: mystiek èn wellustig, zoals bij de beschrijving van Hydaspes evenals, herhaaldelijk, bij die van Bassianus wordt vermeld op p. 289 staat, dat Bassianus juist als oosterling, meer dan hij beseft, ‘het eigen, bloed-eigen kleinkind’ is van Moeza).

Bassianus, hoewel in Rome geboren, voelt zich zeker meer dan romein oosterse prins, prins van de 'zwoele wereld' van Emessa. Daarom staat er ook (op p. 289): 'het verbaasde hem niets, dat hem, knaap van veertien jaren, door het priester-college, bewerkt door Moeza, die vele duizenden sestertiën strooide, het Hogepriesterschap van de Zon werd opgedragen...' (dit met geld strooien van Moeza lees ik als een vertellersaanvulling; voor Bassianus, oosterse prins als hij zich voelt, is het toekennen van het hogepriesterschap immers eerder iets natuurlijks dan iets dat met geld moet worden gekocht: was ook Moeza niet erfelijk hogepriesteres?).

Ook Bassianus is ambitieus; maar zijn ambitie als 'oosterse prins' is een andere dan die van zijn grootmoeder. Zíjn eerzucht 'droomde het hoogste, maar droomde het alleen om de seksueel-mystieke bezwijmeling van dat hoogste, dat hij zich voorstelde als een vergoddelijking op aarde van zijn Hogepriesterschap; een dichter naderen tot de God Helegabalus.' Moeza daarentegen stelde (p. 290) 'in Bassianus àl haar hoop (...) om terug in Rome te komen, terug op het Palatium en terug tot de hoogste trede der oppermacht...' Bassianus zelf 'zag die oppermacht vooral als zijn Zonnehogepriesterschap over geheel de wereld...' De beschrijving van de voorgeschiedenis wordt afgesloten op de laatste regel van p. 289, waar de verteller toegeeft dat het voorgaande niet als 'duidelijke overdenking', maar 'als een effleuve en een geur' door Bassianus is heengeflitst.

De tegenstelling in de ambities van Bassianus en Moeza wordt uitgewerkt op p. 291; Bassianus, de oosterse prins en hogepriester, wil ook als keizer volgeling blijven van Hydaspes: 'Je woorden zullen mijn wet zijn', maar hij realiseert zich: 'Word ik keizer, dan zal het Moeza zijn (...) die voor mij zal heersen...' Hij stelt daar echter zijn eigen voornemens tegenover: 'Maar *word* ik keizer, dan wil ik heersen niet volgens haar wil, maar volgens de heilige Magische wet, volgens je eigenste wens, o Hydaspes...'

Alvorens over te gaan tot de rol van de Lichtgodsdienst, die aan de orde komt tussen pagina 292 en 296, wil ik Moeza, Hydaspes en Bassianus in hun onderlinge relatie samenvattend schetsen.

De uit Rome naar Emessa verbannen Syrische *Moeza* is uit op de oppermacht in Rome. Als erfelijk hogepriesteres van de Zon heeft zij zich, *door haar onmetelijke rijkdom,* almacht verworven in de Zonnetempel. Haar *zwak*, vergelijkbaar met dat van Hydaspes, is dat zij dol is op haar oudste kleinzoon Bassianus. Zij wil dat deze keizer wordt en daartoe doorgaat voor een natuurlijk kind van keizer Caracalla, al ziet ze zelf wel dat Bassianus minder van hem wegheeft, eerder een echte oosterling is, dan haar andere kleinzoon Alexianus. Om haar zwak voor Bassianus dus kiest ze hem, niet Alexianus, in eerste instantie als middel om haar politieke doel te bereiken (later zal ze met Alexianus genoegen nemen).

De zonnegod Helegabalus

De Oppermagiër *Hydaspes* is met zijn hele priestercollege *vanwege haar geld* op de hand van Moeza. Via suggestie en door zijn geheimzinnige kennis heeft hij echter een grote invloed op Bassianus, die zelfs hèm wil volgen en niet Moeza. Bassianus heeft op zijn beurt, door zijn fysieke androgynie, invloed op de oosterling Hydaspes, die mystiek-zinnelijk verliefd op hem is.

Hierboven is intussen wel duidelijk geworden, welke leugenachtige middelen Hydaspes gebruikt om zowel zijn eigen doeleinden als die van Moeza te bevorderen.

Bassianus is gevoelig voor suggestie. Wat Moeza wil is duidelijk: Hydaspes moet zijn suggestieve invloed op de jongen benutten om van hem een middel te maken, waarmee zij haar politieke ambities kan verwezenlijken. Maar Hydaspes lijkt meer succes te hebben met zijn eigen oogmerken: hij heeft in Bassianus weliswaar eerzucht gekweekt, maar die verschilt van die van Moeza - het is een eerzucht vooral om vrome extase. Bassianus ziet de oppermacht die hem in het vooruitzicht is gesteld als een hogepriesterschap over de hele wereld, als een volgen van Hydaspes' religieus-politieke ideeën, die van de politieke bedoelingen van Moeza wel zeer verschillen.

Intussen heeft Bassianus, hoe afhankelijk en suggestibel ook, wel degelijk een zekere *macht* over zowel Moeza als Hydaspes vanwege beider *zwak* voor hem. In eerste instantie lijkt zijn eigenzinnigheid daarom niet geheel kansloos. Maar in Rome,

buiten de invloedssfeer van de Oppermagiër, zal de financiële macht van Moeza doorslaggevend blijken.

Tot slot de rol van de Lichtgodsdienst. Op p. 282 zegt Hydaspes over de aarde: ‘een bol is zij, die vurig was; éérst droppel van licht uit het Eeuwige, toen oplaaiend tot globe van vuur, tóen dovend, en bloeiend tot bos... tot wie geest op haar waarden, vermenselijkten in een immer diepere en diepere vernedering en verbanning van sfeer naar lagere sfeer... Zo diep vernederd, Bassianus, zijn wij nu... Maar in ènkelen van ons licht uit die vermenselijking onzer ziel de Geest op, en wil terug naar zijn Moederstar, en er is werking tussen die Geest en de Star.’

Het vervolg van dit religieuze gesprek begint als een flirt van Bassianus (p. 292): ‘De knaap Bassianus vleide: zijn hoog helle zangerige stem streelde en drong als om een gunst, met al de weke buigingen van de stem ener behaagzieke vrouw.’ Bassianus werkt ook met zijn blik ‘van een sfinx en een meid tezamen’ en legt zijn hoofd ‘liefkozend’ tegen de baard van de magiër, die de ‘gemuskeerde myrrhe’ ruikt in zijn krullen.

Hydaspes vervolgt zijn onderricht. Bassianus moet van hem, eenmaal keizer, ‘de Dienst van het Licht verbreiden onder alle volkeren, die aan Rome zijn.’ Naast deze sociale plicht heeft hij echter een innerlijke, die, zegt hij, geldt voor ‘de heilige stilte van je ziel.’ Immers: ‘Wij streven terug naar het Licht, waaruit onze ziel, een vonk, weggetikt werd in de ruimte der eeuwigheid, tot zij viel in steeds dieper vernedering, en rossigde tot onreine vlam, en verstoffelijkte tot een ziel van goud, want goud is het verstoffelijkte licht en in het Goud schuilt de ziel, vernederd, des Lichts: daarom is het Goud werelds symbool van het hoogste’[3.] ... ‘Onze ziel streeft tot haar Oorsprong terug; de ziel van goud, die hier op aarde (...) leeft om het goud en er henen streeft, die ziel streeft tot haar Oorsprong terug; die ziel wil terug tot het Licht... Onbewust, bij hen, die niet

weten: bewùst (...) bij hen, (...) die ingewijd werden en weten. Bij òns streeft zij bewust...'

Macrinus

Om zover te komen moet Bassianus al zijn gedachten van de wereld aftrekken en als een bundel van lichtende stralen op de Zon vestigen.

Bassianus *speelt* dat hij dit doet: 'De knaap sloot de ogen, als poogde hij.'

Ook zichzelf moet hij vergeten (p. 294): 'Vergeten, dat je keizer bent, vergeten wie je bent, wat je bent, en terug streven tot de Oorsprong...' Die Oorsprong is 'De onuitsprekelijke God', die in hoofdstuk IV, op p. 343, niettemin bij zijn naam zal worden genoemd: 'Abraxas, het Opperwezen van onze Gnosis.'[4.] Hier wordt deze oergod nog aangeduid als *Het.* Bassianus moet 'terugstreven, in metamorfose na metamorfose, tot een Oorsprong, die inheilig, was sekseloos', de Oorsprong, die 'zich vermannelijkte en vervrouwelijkte tegelijkertijd tot het Man-Maagdelijke Licht', dat zichzelf bevruchtte; 'zijn eigen godmannelijkheid omhelsde in al-eerste Liefde zijn eigen godin- maagdelijkheid.'

De reden van de menselijke vernedering ('geheimzinnige boete') is geheim: 'Niemand weet waarom en om welke Zonde...' Zeker is alleen dat de Zonde bestaat ('*is*', cursiveert Couperus op p. 295).

Om de zielstoestand van het sekseloze licht te bereiken, moet Bassianus eerst 'terug streven tot de androgynische ziel van de Man-Maagd (...) Adam-Heva.'

Zelfs Hydaspes blijkt er overigens niet geheel zeker van, dat zijn leerling 'de Uitverkoren Ziel' is die dit doel zal bereiken (p. 296): 'niemand, die mij zo zeker deed denken, en bijna weten: hij *is* de Ziel Uitverkoren.' En hij wijst op eigenschappen van Bassianus, die hem in die richting doen denken; wat de ziel betreft: ernst èn levensblijheid, vroomheid èn liefde, extase èn wellust, geïnitieerde wijs-

heid en kinderlijke dartelheid; wat het lichaam betreft: 'rank de efebe-leden, maar rond de schouders en borsten, de leest dun en de heupen breed, de benen krachtig, maar luchtig de voeten van zweving', kortom: 'Niet te vrouwelijk, niet te mannelijk, de beide seksen in evenwicht versmolten tot een harmonie...'

Bassianus, gauw bevestigend dat hij de Uitverkoren Ziel is, wil andermaal het banale geheim van de straling van de Steen weten...

Bij zonsopgang schopt Bassianus zijn slaafje Narr wakker, dat buiten op hem heeft liggen wachten, en worgt hem bijna: 'het was nog een laatste spel...' Dan gaat het keizertje-in-spe slapen 'in de houding van Hermafroditos' (p. 298 en 299).

Hoofdstuk II. Op p. 302 wordt dit herhaald: Bassianus 'had niet bewogen; hij lag in de houding van Hermafroditos.' Even later gaat hij in bad (p. 303): 'aan Bacchus gelijk, blank en bevallig, rondde zijn rug...' Na het bad wordt hij (p. 306) voor de dans om de zwart stenen fallos *zilver* geschminkt: 'Afrodite, het schuim ontstegen, kon niet zilveriger zijn geweest...' Deze kleur, in hoofdstuk I verbonden met de maangodin Astarte, versterkt in zijn *rol als ritueel toneelspeler* de suggestie van vrouwelijkheid. Zijn mannelijkheid wordt bij het kleden verhuld: in de eerste fase van het ritueel moet hij sekseloos schijnen.

Dat Bassianus zich de theatrale effecten van zijn optreden bewust is, blijkt als hij (op p. 305-306) Moeza terechtwijst die hem te zwaar opgemaakt acht: 'Bedenk toch: u ziet mij hier, u staat op mij; daarom lijkt het te veel. Maar het is niet te veel'... 'Ze zien mij (...) uit den donker in fel licht'... 'Bedenk toch, hoe reusachtig de afstand is. Wie achter staat ziet mij als een vlak, niets dan een vlak, wanneer Statyra mij niet hèl schildert.'

Andere eigenschappen van Bassianus, naast zijn fysieke androgynie en zijn bewust toneelspelerschap, zijn: *drift* en *wreedheid.* We zagen al, hoe hij zijn slaafje Narr schopte en bijna wurgde. Hier (p. 307) is zijn slavin Livilla, die een lint verkeerdom strikt, mikpunt: 'Bassianus werd razend, stampte, en stompte haar in de borst met zijn vuist.'

Hoofdstuk III. In de beschrijving van de rituele dans en de reacties van het publiek wordt, na de opmerkingen terzake van Hydaspes, andermaal duidelijk dat de Zonnegodsdienst twee kanten heeft: een esoterische voor de ingewijden en een exoterische voor het volk. Het ritueel heeft, althans in principe, op de geïnitieerden een andere uitwerking dan op de Menigte: bij de laatste is het effect op zijn best grofzinnelijk, de magiërs brengt het in extase (of Hydaspes op p. 333 'krijtbleek' wordt van extase of van verliefde emotie, dat blijve in het midden; de Oppermagiër kan als een bijzonder geval gelden).

Koel blijven twee ambitieuze vrouwen: Bassianus' tante Mammea, die haar blik gericht houdt op haar zoontje Alexianus, en grootmoeder Moeza, druk in de weer de centurionen van het Romeinse legioen te bewerken (vòòr de plechtigheid hebben haar stromannen geld uitgedeeld onder het volk en het leger).

In de Menigte doen zich, al terwijl zij zich verdringt op weg naar de tempel, gewelddadige taferelen voor (p. 324): 'Overal, in de immense apadana, raakten vrouwen, kinderen onder de voet; vertrapt en vermoord werd om dichter bij de ingang te komen. De slachtofferen schreeuwden, bloed stroomde, vlees, haren kleefden aan vingers en kleren, die scheurden tot flarden: beenderen, onder de voeten, kraakten. De vertoning veredelt de volksreactie allerminst (p. 337): 'Binnen worgt men, trapt men, vermoordt men achter de bezwekene wacht der veliten om naar buiten te komen en in het Peristylium de Optocht nog ééns te zien. Stervenden

liggen in de leeg vloeiende apadana... Bloed kleeft aan de zuilen; overal verspreiden zich flarden van kleren, slieren verloren sandalen...'

Het ritueel spel, beschreven tussen p. 327 en p. 336, verbeeldt overigens níet, zoals we zouden verwachten, de terugkeer van de Uitverkoren Ziel tot het sekseloze licht, maar het omgekeerde: de incarnatie van dat licht tot manmaagd. In termen van Hydaspes wordt dus de vernédering van het licht getoond!

In zijn hierbij geopenbaarde dubbelgeslachtigheid zweept Bassianus de weinige kenners der mysteriën (p. 334) op tot 'extase en devotie', de massa 'aanzag de grotere en grotere naaktheid' en 'zwolg in voldoening, kwijlende' (Bassianus' moeder, Semiamira, lijkt een van hen: zij 'krampte de handen in het ijle en haar ogen puilden', staat een pagina eerder).

Met name de zinnelijke opwinding van volk en soldaten wordt door Moeza politiek benut.

Bassianus ontdekt aan het slot van dit hoofdstuk een andere kant van zijn psyche: hij geniet bovenmatig van de verliefdheid van het volk (daaraan zal hij verslaafd raken). Hij verliest er zelfs (p. 337) zijn 'waardigheid' bij, 'want hoe goed hij zijn rol anders speelt, àl te dol-blij en zalig-gelukkig maakt het hem, dat een Menigte van zestigduizenden zo brutaal verliefd is geworden...'

Hoofdstuk IV. Moeza sleept Bassianus weg uit de omhelzing van zijn moeder Semiamira, 'ijdel van trots, hysterisch krankzinnig na de Dans.' Zijn grootmoeder heeft nog niet genoeg mensen omgekocht om zeker te zijn van haar zaak en verbergt hem bij Hydaspes.

In zijn kamer schenkt de oppermagiër Bassianus als talisman een steen met de allerheiligste godsnaam Abraxas. Hydaspes verklaart (p. 344), zelf niet met hem mee te zullen gaan naar Rome. De aanstaande keizer wil zelf ook in Emessa blijven: 'Hier is het mij goed... Hydaspes, ik verlang niet keizer te worden... Het is Moeza, die mij keizer wil hebben, en terug verlangt naar Rome...'

Bassianus zelf heeft genoeg aan de verering van de massa: 'de krankzinnige blijdschap van al dat volk, van al die soldaten, gekomen van overal, en die mij verheerlijken als Helegabalus zelve, dat is het wat mij zalig maakt en trots en mijn hart doet kloppen... Ik ben een god: wat geef ik om keizer te zijn?'

Ook herhaalt hij, in Rome zelf niet te zullen heersen (p.

345): ‘Moeza zal voor mij heersen; zij zal mij altijd bedillen en dwingen haar wil te doen...’ Maar weer ook kondigt hij verzet aan: ‘ik zal mij losvechten van onder haar hand, komt het zo ver!’

Dan spreekt Hydaspes hem toe: ‘Niemand wijkt van zijn levenskring ook maar één tred links of rechts af!’

Angstig werpt Bassianus zich aan de borst van de Magiër en (p. 345-346) ‘Het was of hij de waarheid voelde en zàg’ ... ‘Hier was hem alles zielesympathisch aan de sensuele mysticiteit van zijn ziel. Hier (...) ademde hij de atmosfeer, die hij ademen moest om zichzelve te blijven’... ‘Het duisterwemelde voor zijn blikken, dat als hij van hier ging (...) hij verloren zou zijn voor het Licht... Dat was een intuïtie, seconde-kort, maar heel hel geopenbaard voor zijn nog kinderlijke, maar diep-in mystieke gevoeligheid...’ *De verteller* expliceert: ‘De hysterie zijner sensualiteit was fel in zijn bloed medegeërfd en verscherpt door te veel kleurgeurige weekheid en weelde, te veel adoratie, en zelfs te veel mystiek, om de mannelijkheid niet voor altijd te hebben geknakt in zijn al van nature weifelende sekse, maar de gevoeligheid trilde, niettegenstaande geheel deze dubbelheid, hem in zijn kindziel met een verlangen naar het Glanzende...’

De *dubbelheid* waarover hier wordt gesproken is dezelfde waarmee Bassianus als *oosterling* werd gekarakteriseerd: zijn erfgoed, bestaande uit enerzijds *zinnelijkheid*, anderzijds *mystiek.*

De ‘waarheid’ die Bassianus volgens de verteller intuïtief ziet is een ingeving van het ene deel van zijn erfgoed, zijn ‘mystieke gevoeligheid.’ Hij ontleent hieraan ook zijn ‘verlangen naar het Glanzende.’ De vertellersbeschrijving van de mystieke kant komt mij zeer *positief* voor.

De andere helft is de ‘hysterie zijner sensualiteit’, door invloeden van buiten, opvoeding en milieu, ‘verscherpt.’ Die invloeden hebben hem eenzijdig vrouwelijk gemaakt, door de mannelijkheid binnen zijn tussengeslachtig wezen voor altijd te knakken. De woorden ‘hysterie’, ‘verscherpt’ en ‘geknakt’ die de verteller hier bezigt hebben volgens mij een *negatieve* connotatie.

Bassianus zal, besluit de verteller zijn commentaar, altijd ‘Week als een vrouw; vrolijk blij als een kind; mystiek-helder als een priester des Lichts’ blijven; ‘onbewust artistiek en veelvuldig in zijn ziel, die niet anders was dan de uiterste bloem ener úitbloeiende overbeschaving, en alleen in deze atmosfeer van het sensueel-mystiek-geurige Oosten (...) zou die uiterste bloem nog in pracht hebben kunnen ontluiken’... ‘óvergeplant zou zij noodlottig, kort maar hevig, vergiftigen zích, en allen, die zij bekoorde...’

De verteller lijkt hier de *schuld* voor de bij voorbaat aangeduide funeste afloop te leggen bij degeen die de ‘uiterste bloem’ Bassianus naar Rome wil overplanten: *bij Moeza*, die hem (met behulp van Hydaspes) als middel gebruikt om haar ambities te bevredigen. Moeza, zelf immers oosterlinge, had beter het belang moeten zien van haar *echte kleinkind* Bassianus. Nu *offert* ze hem aan haar ambitie: de ‘oosterse’ opperheerschappij in Rome.

De verteller ziet de oosterse, sensueel-mystieke jongen (onder meer) als ‘onbewust-artistiek’ - ik lees hierin: ontwaart in hem een artistieke kiem, die overigens in zijn geval slechts in congeniale, oosters-decadente sfeer zou kunnen uitgroeien tot bewust kunstenaarschap. Zijn ontwikkeling in Rome is met andere woorden niet die naar kunstenaarschap.

Ook Bassianus' mede- oosterling Hydaspes (die niet waarneemt vanuit het verheven, oost èn west, het hele verhaal omvattende, standpunt van de verteller) ziet een verschil tussen Bassianus in onbewuste staat (in casu als hij slaapt) en dezelfde jongen als hij waakt.

Nu, 'in de onbewustheid van zijn slaap' is zijn voornaamste eigenschap (p. 346-347) 'een bovennatuurlijke gratie', een 'schoonheid, waarin de sekse aanbiddelijk weifelde; schoonheid, die fabelachtig scheen, en in een eeuw van werkelijkheid scheen te doen herleven: Ganymedes, Hylas, Hermafroditos, Bacchus zelve...' Hij 'leek een neergedaalde, sluimerende god.' Zijn lichaam 'was niet het gewoon-werkelijke lichaam van een knaap van zijn jaren, scheen waarlijk wel waardig te zijn tabernakel te worden voor de illusie van de Man-Maagd, die de Magiërs droomden; zijn trekken (...) waren als wonderzuiver gebeiteld, en het was of hij hier anders sliep dan op (...) zijn eigen bedde, of hij verpuurde in zijn sluimering...'

Deze schildering, (in hoofdzaak?) door de ogen van Hydaspes, is overigens met onzekerheden doorspekt (schijnen, illusie, dromen). Onzekerheden van Hydaspes, die van Bassianus als Uitverkoren Ziel zoals we zagen niet honderd procent zeker is?

Bewust is Bassianus volgens hem (p. 347) 'als een mime (een toneelspeler) en een ijdele vrouw tegelijk', een bedorven (verprutst en verwend) jongetje, bezig verslaafd te raken aan volksapplaus (we zullen zien dat Hydaspes van het volk niets moet hebben), maar wel *bruikbaar* voor het bevestigen van de macht van de Magiërs over datzelfde volk (slechts kortstondig bruikbaar voor Moeza's imperiale verlangens).

Bedorven is Bassianus, zei de verteller, door te veel weekheid, te veel adoratie en te veel mystiek. Dat laatste kan gelden als een kritiek op de Dienst, die niet omhoog, naar het sekseloze licht gericht is maar omlaag: naar de politiek bruikbare hartstochten van het volk. In de situatie die Bassianus heeft bedorven is hij gebracht door Moeza en Hydaspes. Al sinds zijn veertiende wordt de jongen geofferd in een dubbel machtsspel. Aan het bederf van de knaap is Hydaspes even schuldig als Moeza.

In onbewuste staat is Bassianus bovendien niet alleen *schijnbaar* bovenaards, maar ook: schoon fysiek object voor de verliefde Hydaspes: 'Hij had deze knaap lief, en deze liefde was hem de enige aandoening die zijn hart vermenselijkt had. Hij had Bassianus lief met de mystiek-sensuele aandrang zijner Aziatische natuur, wie, hoe naar het Onzienlijke ook gericht, de zinnelijkheid toch als een warme stroom ging door zijn broeiend bloed...'

Ook Hydaspes realiseert zich, als eerder de verteller, dat (p. 348) 'deze bloemziel (...) overgeplant (...) een walm vol vergift zou wekken...' Er is niets aan te doen: de Opperma-

giër 'wist, dat het zou zijn, en dat er niets aan te doen was, omdat de machtige goden besloten hadden: de machtigste, die zijn onzegbaar; die welke alle zegbare goden zelve overheersen...'

Gordianus jr., de 'Petronius van zijn tijd'

Toch 'ondervond hij de verleiding het kind sluimerend te treffen met scherpe dolk in zijn hart, en daarna zichzelve, om samen uit te bloeden'... 'Wat was het leven? Een overgang... (...) Er mee te eindigen was zo weinig'... 'Voor de Menigte was het gedaan dan; voor de Uitverkorenen begon het... Als Uitverkorene minachtte Hydaspes de Menigte, (...) vond haar goed om te zwoegen en uit te bloeden...'

Maar de verleiding duurt maar één ogenblik (p. 349): 'Bassianus van zijn Noodlot redden? Maar de fatalist in de Magiër wist zich te eerbiedig aan het Noodlot zelve, om het kind de dolk in het hart te drijven... Nee, redding was zo zelden mogelijk... De onzegbare machten, zo zij niet wilden, zouden zijn hand, die met de dolk mikte, kunnen verlammen...' En hij 'gaf, vroom, zich over, en gaf, vroom, Bassianus over...'

Een wat merkwaardige opvatting van het noodlot? Hydaspes kàn blijkbaar ingrijpen, maar hij doet het toch maar niet 'uit fatalisme', en dat is dan: omdat de onzegbare machten zijn hand met de dolk wel eens zouden kunnen verlammen.

Als Bassianus ontwaakt en Hydaspes vraagt, hem te verbergen, zorgt de Oppermagiër er voor, dat zijn pupil voor

de menigte treedt (p. 352): ‘Kom! zei de Magiër gebiedend.’ (Hier blijkbaar in het vertrouwen, dat de onzegbare machten niet zullen verhinderen dat Bassianus zijn bevel opvolgt.)

Munt Helegabalus

Ik besluit mijn analyse van wat ik de expositie van de roman heb genoemd met een puntsgewijze samenvatting:

1. De *machts* beluste en door haar *geld* potentieel oppermachtige ‘oosterse’ Moeza heeft één *zwak*: omdat zij dol is op Bassianus, moet deze van haar keizer worden in Rome. Alexianus, minder ‘oosters’ dan zijn neef, zou geschikter zijn. Tegelijk offert zij daarmee de ‘beminde’ jongen aan haar eerzucht.

2. Hydaspes, hoofd van het priestercollege dat Moeza met haar geld onder controle heeft gekregen, ‘suggereert’ Bassianus, dat hij Macrinus zal opvolgen. De Oppermagiër spreekt zijn pupil niet tegen, als deze verklaart dat Hydaspes bloed heeft gezien om de ster van Macrinus (ten onrechte, want Hydaspes heeft alleen het verleden in de sterren ingelezen). Daarmee laat Hydaspes zich voor het karretje van Moeza spannen.

3. Hydaspes is zinnelijk verliefd op Bassianus. Dat is het *zwak* van deze overigens vergeestelijkte oosterling. Het begrip ‘oosters’ staat in deze roman voor: wellust èn extase.

4. Hydaspes heeft een eigenaardige opvatting van het noodlot. Zijn *fatalisme* lijkt een voorwendsel om niet in te grijpen.

5. De Zonnedienst, die de vernedering van het Licht tot biseksualiteit verbeeldt, zweept de massa seksueel op, waardoor ze voor Bassianus (indirect voor Moeza) partij kiest (eerder is de Dienst gebruikt om het ontzag van het volk voor de priesters te vergroten). De Dienst werkt allesbehalve veredelend op het volk.

6. Hydaspes speelt in deze fase nog een eigen machtsspel. Onder zijn invloed wil Bassianus zonnepriester van heel de romeinse wereld worden, het keizerschap als middel daartoe hanteren en Moeza trotseren.

7. Als zonnepriester van de romeinse wereld krijgt Bassianus van Hydaspes een dubbele taak: de eredienst verbreiden en zelf via man-vrouwelijk evenwicht terugstreven naar het sekseloze licht.

8. Bassianus wordt door Hydaspes beschreven als reïncarnatie ‘in een eeuw van werkelijkheid’, van mythische figuren als Ganymedes, Hylas, Hermafroditos, Bacchus. Ook slaapt hij ‘in de houding van Hermafroditos.’ De Zonnedienst beklemtoont in hem met theatrale middelen het dubbelgeslachtige. Maar in de werkelijkheid onder de schmink is hij een opgroeiende jongeman, in wiens ‘toch al weifelende sekse’ door een te veel aan weekheid, adoratie en mystiek de mannelijkheid voor altijd is geknakt. Hij is met andere woorden psychisch vrouwelijk in een mannelijk lichaam. Van een fysicopsychisch man-vrouwelijk evenwicht (de Uitverkoren Ziel zou daar toch over moeten beschikken) is al aan het begin van Couperus' verhaal geen sprake.

9. Al in Emessa valt Bassianus ten prooi aan zijn voornaamste *zwak*: behoefte aan volksaanbidding.

10. Naar Rome overgeplant, zal deze onbewust artistieke oosterling niet kunnen aarden. Hij zal er zich en zijn omgeving vergiftigen.

De weg naar het einde

Met zijn *schoonheid* 'verovert' Bassianus het Syrisch-Foenicische leger. De verteller zegt over dat wapen op p. 356): zij eredienden, in het Zuiden, de schoonheid, de antieke, almachtige, overheersende schoonheid, die twee eeuwen van zich uitbreidend Christendom nog niet hadden kunnen versmoren.'

Er waren in dit 'oosterse' leger slechts weinige Christenen. Bovendien waren ook deze nog trouw (p. 357) 'aan de heidense schoonheid: allen bewonderden zij de mannelijke schoonheid', ... 'maar zij aanbaden ook de vrouwzachte schoonheid, en deze aanbaden zij nóóit in een vrouw, maar wèl in een knaap, in een kind, met een gloed van mystieke zinnelijkheid zich herinnerend Adonis, Hermafroditos, Hylas, Attis, Bacchus, halfgoden, mystiek en zinnelijk' ... 'En, tegelijk met die halfgoden, aanbaden zij de oppergod Helegabalus in de incarnatie van Caracalla's zoon...'

Daarom was Moeza's keus voor Bassianus in eerste instantie - ten aanzien van deze 'oosterse' (mystiek-zinnelijke) legioenen - niet onjuist gebleken: 'De schatten der oude Moeza hadden de tienduizenden omgekocht, maar zo zij zo mild waren gevloeid ter wille van Alexianus, en niet van Bassianus, hadden zij nooit, wat zij nú hadden bewerkt.'

Na de beslissende slag tegen Macrinus echter blijkt de invloed van de 'verplanting' op de jonge keizer: hij was (p. 363) 'als gerukt uit zijn bloed-eigen sfeer en de nevrose deed hem krijsen als een kat in de nacht'... 'Ginds, al verre van hem, herdacht hij Emessa... de tempel... de toren... heel die eredienst mystiek, sensueel, in welke hij de bloem zijner ziel voelde openluiken in prachtige bloei.'

Al vóór Bassianus als keizer Antoninus-Helegabalus in de hoofdstad arriveert, maken we kennis met de patriciër Gordianus junior, die in het in Rome spelende gedeelte van de roman veel aandacht krijgt, reden om hier, de roman doorbladerend, zijn portret te tekenen.[5.]

Meteen leren we Gordianus kennen in zijn voornaamste eigenschap, *gematigdheid* (p. 371): 'zijn banketten waren

beroemd, meer om goede smaak dan om buitensporigheid; een faam van epicuristische gematigdheid prees de jonge Gordianus als arbiter-elegantiarum en Petronius van zijn tijd.'

De jonge Caracalla

Die gematigdheid staat overigens een (in zijn ogen echt romeins) verlangen naar afwisseling niet in de weg. Ook al weet hij dat vreugde door geweld zal worden gevolgd, hij is daar niet tegen. Men zie p. 375, waar hij in een monologue interieur twijfels uit aan de duurzaamheid van het vreedzame enthousiasme voor Helegabalus: 'Zou het bloed niet weldra weer stromen...?' en meteen toevoegt: 'Wat deerde het: het stroomde altijd! Rome was in het bloed gedoopt... Rome kon zonder bloed niet leven, en niet zonder emotie en afwisseling, en niet zonder feesten en optochten en plots algehele verandering...'

Gordianus kent zichzelf als iemand die *van nature* gematigd is, wiens natuurlijke behoeften geringer zijn dan die van andere mensen. Die aanleg behoedt hem voor buitensporigheden. Hij vindt dat niet eens altijd prettig (p. 567): 'Wèl gelukkig hen, die hun zinnen verzwelgen konden, om zich zo te bevrijden van de boeien der aarde... Aan hèm was het niet gegeven. Maar hij was, om wat hem ontbrak, geen strenge censor voor anderen, die sterkere levenskrachten hadden... Hij zag glimlachend toe, bevredigd in zijn verlangens...'

Op dezelfde pagina ziet hij ook de voordelen van zijn aard in: 'hij bedacht, dat het toch ook veel voor had, te zijn als hij, buiten alles te staan, en toe te kijken en na te denken, en zowel Antoninus te bewonderen, als te kunnen praten in strenge bezadigdheid met Mammea'... 'Geen hevige hartstochten koesteren, maar in gematigdheid vele verlangens voldoen (...) en zo wellicht naderen tot de Vervolmaking en het Verre Licht...'

Ook de buitensporigheden aan Helegabalus' hof vindt deze 'filosoof (...) in zijn glimlachend epicurisme' (p. 566-567) niet te laken: 'Misschien was dat alles goed... Wat wist de mens, die nadacht, eigenlijk van goed en van slecht...' Zijn houding

hierin staat tegenover die van traditioneler Romeinen, maar (p. 567): 'De Romeinen van oude stempel (...) zo als zijn eigen vader (...) wat wisten zij

anders dan de uitgeleefde tradities...'

Gordianus heeft bewondering voor de keizer met zijn 'aanbiddelijke onbewustheid', als zijnde 'een levensartiest, die voortging met zijn eindeloze herscheppingen'... 'zijn genie was zo groot, dat hij die rollen niet speelde, maar ze ernstig leefde...' Nog ná het einde, op de voorlaatste pagina van de roman, zegt hij tegen Moeza: 'Ik bewonderde hem altijd, (...) en als u, Eerwaarde, vergeet ik zijn aanbiddelijkheid *nooit*!'

Zoals hij is en doet, is Gordianus bij Helegabalus van begin tot eind in de gunst (p. 489): 'hij bleef met zoveel tact zichzelve, dat zelfs Antoninus hem genegen was...' Op p. 556 drinkt de onmatige keizer op Gordianus' matigheid! Over 'tact' blijkt Gordianus ook verder rijkelijk te beschikken. Zo onderhoudt hij goede betrekkingen zowel met de ontuchtige Semiamira (voor alle zekerheid is hij enkele keren op haar toenaderingspogingen ingegaan) als met haar tot het christendom neigende zuster Mammea. Ook Moeza palmt hij in, wat hem de functie van schatbewaarder oplevert.

Gordianus is in *De berg van Licht* getekend als een sceptische, geamuseerde, van nature gematigde, in anderen niets veroordelende Romeinse patriciërszoon, die niet alleen niet uitglijdt in de, machtspolitiek gezien, riskante situatie, maar daar met zijn tact (door op alle paarden te wedden) zelfs van profiteert. Is opportunisme voor deze overleversshouding een te zwaar woord?

In de laatste hoofdstukken van het eerste deel - waarin we Gordianus voor het eerst zagen en waarheen ik nu terugkeer - komt ook de houding van het hogere en lagere volk van Rome tegenover de nieuwe keizer aan de orde. Op p. 391-392 staat: 'Het volk koos partij voor het Oosten, voor de Zon, voor Helegabalus.' Waarom: 'heel hun verlangen smachtte tegemoet naar de pracht, die zou komen, in ceremonie en feest en vooral in bandeloos, bandeloos zingenot, dat eredienen zou om de Zwarte Steen. Vreten, zwelgen, dansen'... 'na járen van verveling in Rome...' Het kaliber van het volks genot wordt nogmaals aangeduid op p. 406: 'De verlangens beestelijken samen, en dat de messen getrokken worden en bloed vloeit, wat geeft het: een leven telt weinig'... 'vloeit er bloed, ook de wijn vloeit...'

De elite, het 'hogere' volk, gaat zich, vermomd, evenzeer te buiten: 'Gebiedt de Zon niet het genot en het leven, gebiedt de Zon niet de natuur bot te vieren, opdat zich de essentie bevrijde... Wie het weten, botvieren bewust; wie niet, onbewust...' Het is een karikaturale omkering van Hydaspes' esoteriek.

In de langzame ondergang van keizer Antoninus-Helegabalus spelen verschillende factoren een rol die ik kort zal behandelen.

Eerste factor is *het weinig reële beeld* dat Bassianus van zichzelf heeft:

- hij ziet zich als middelaar tussen de mens en het hogere: een zelfvergroting, die hem in Rome verleidt tot het absoluut stellen van zelfexpressie, zonder rekening te houden met de situatie waarheen hij is overgeplant;
- hij meent voorbestemd te zijn tot terugkeer, via dubbelgeslachtigheid, naar de sekseloze oorsprong, als een Uitverkoren Ziel die de hele mensheid op een hoger niveau zal brengen;
- hij koestert de illusie dat hij zelf machtig is en komt uit naam van zijn godsrol, vanuit de zonnereligie, in opstand tegen de werkelijke machthebster Moeza.

Nota bene: Semiamira draagt in Rome aan Bassianus' illusoire zelfbeeld bij door zich te beschouwen als 'Gods moeder' (p. 491, p. 493).

Deze zelfoverschatting, miskenning van de situatie en onderschatting van zijn grootmoeder worden Bassianus in Rome fataal.

Achter zijn valse zelfbeeld gaat *de reële Bassianus* schuil, die vanuit verschillende gezichtspunten is te beschrijven: *psychisch* is hij:

- oosters: sensueel-mystiek, prachtlievend
- vrouwelijk van ziel, suggestibel, op mannen gericht
- kinderlijk, speels, nieuwsgierig
- wreed, als hij dronken of 'ontzenuwd' is (bij voorbeeld op p. 578 en op p. 587 tegenover Narr; in het Eerste Deel tegenover dezelfde figuur zoals we zagen ook zonder deze 'verontschuldiging').

fysiek is hij op zijn vijftiende dubbelgeslachtig, op zijn zestiende veranderd (p. 414-415) in een eigenlijk geslachtloos wezen (zegt zijn moeder op p. 492), op zijn zeventiende passief homoseksueel (p. 525) en ten slotte vermannelijkend (p. 548).

politiek is hij als seksuoreligieus toneelspeler, als wapen van Moeza, tijdelijk effectief door zijn uitwerking op het volk. Zolang hij het niet te bont maakt, wordt hij door zijn grootmoeder gebruikt. Na een episode van schijnbare onafhankelijkheid echter - verzet tegen Moeza, verwording tot slaaf van Hierocles, heiligschennis, uit wraak (p. 527), tegen Rome - wordt hij vervangen door de bruikbaarder, geassimileerde, Alexianus.

Het valse zelfbeeld, dat hem zijn 'Messiasrol' niet slechts doet spelen maar doet leven[6.], beneemt hem het zicht op zijn werkelijke zelf; dat gebrek aan zelfkennis maakt het hem onmogelijk zichzelf, als individu en sociaal wezen, te aanvaarden zoals hij werkelijk is en vervolgens, zoals de politiek zou vereisen, tactisch om te springen met de zeden en instellingen van Rome.

Toch laat de ondergang die al in de 'expositie' werd voorspeld nog vrij lang op zich wachten. Weliswaar overschrijdt Helegabalus al vrij gauw de grenzen van zijn politieke bruikbaarheid door zijn valse zelfbeeld in daden om te zetten; ten gevolge echter van Moeza's zwak voor hem kan hij zijn eigenmachtigheid enige tijd handhaven (p. 516). Maar bij haar, de werkelijke machthebster, wijkt als het er op aankomt - als Bassianus zich op p. 590 openlijk

tegen haar keert, maar vooral als hij (met Hierocles, op p. 607) een bedreiging voor haar eigen positie gaat vormen door volk en leger te schofferen - de menselijkheid (haar zwak voor Bassianus) voor het eigenbelang. Moeza is immers ook slechts machtig, zolang ze (met haar geld) de militairen op haar hand heeft. Bassianus' lot is bezegeld, zodra duidelijk wordt dat hij nooit zal assimileren.

Een rol van belang in Moeza's politiek vormen *het romeinse volk en de legioenen.* Zij vormen de kracht achter haar macht. Dat draagvlak is en blijft romeins, wordt nooit overwegend 'oosters.' Theater mag extravagant zijn maar moet wel amusement blijven, mag niet raken aan heilige tradities.

Alexander Severus

Op p. 478 huivert het volk om de overbrenging van het allerheiligst beeld van Rheia Kubele naar de Zonnetempel. Men ziet het als 'een ontzagwekkende overwinning uit het Oosten, uit Azië' op 'de Westerse wereld' en op 'de goden, haar dierbaar.' Al gauw blijkt onder invloed van dit soort ervaringen de liefde voor Helegabalus bekoeld, is men al het onwaarschijnlijke, waarop niets onwaarschijnlijkers meer kan volgen, 'moede' (p. 529).

Honderdveertig pagina's verder (p. 668) hebben Romes bewoners genoeg van alleen maar *ritueel* bloedvergieten: 'Want niet tellen zij meer het bloed van duizenden offerdieren... of het bloed van enkele zuigelingen... daar het bloed, om rite gestort, niet verzaadt de zinnelijke bloeddorst...'

Helegabalus, getrokken door twee vrouwen

De massa wil weer ‘echt’ bloed zien en zoekt een slachtoffer. De volkswoede richt zich echter niet tegen Moeza, maar tegen haar ‘stroman’, de keizer, en diens moeder. Vanaf p. 542 wordt Helegabalus openlijk uitgescholden voor Sardanapalus. Moeza is (mèt haar geld) tijdig achter de verromeinste Mammea en Alexianus gaan staan, al geeft ze Semiamira en haar zoon nog de kans te vluchten.

Bassianus-Antoninus-Helegabalus, de hoofdfiguur van Couperus' roman, heeft *als ritueel toneelspeler* even de stemming onder het romeinse volk mee. Doordat hij zich echter al gauw niet meer als toneelspeler ziet en gedraagt, maar zich met zijn rol vereenzelvigt, verliest hij de realiteit uit het oog: hij meent *als god* onverkort zichzelf te kunnen zijn en met voeten te kunnen treden wat Róme heilig is. In werkelijkheid is de keizer op dat moment alles behalve een god, en evenmin als in Emessa een manmaagd op weg naar het sekseloze licht. In zijn jongenslichaam wordt, eenzijdig, de ziel steeds vrouwelijker. Weldra, psychisch geheel vervrouwelijkt (p. 482), zal hij de slaaf zijn van de ambitieuze beestmens Hierocles (diens karakter wordt in weinig gevarieerde bewoordingen geschetst op de pagina's 443-447, 450, 455, 487, 495 en 676). Als vertegenwoordiger van het ondermenselijk mooi-brute beschikt deze over een fascinerende kracht (dierlijk magnetisme?). Daardoor kan hij als ‘noodlot’ (p. 455, 484, 487) van de suggestibele Bassianus fungeren; ook diens moeder Semiamira, op wie het keizertje steeds meer gaat lijken, voelt op p. 498 Hierocles' ‘noodlottige’ kracht.

Ten slotte, in zijn laatste minuten, vermenselijkt de ‘goddelijke’ Helegabalus zelfs in de ogen van Semiamira weer tot de jongen Bassianus (p. 680). Couperus heeft er voor gezorgd, dat hij voor de nauwlettende lezer nooit anders is geweest.

Een belangrijk motief in *De berg van Licht* is in het voorgaande nog niet besproken; in de tekst staat hiervoor het woord *evenwicht.* In mijn puntsgewijze samenvatting van de ‘expositie’ van de roman vermeldde ik onder punt zeven, als een van beide taken die Bassianus volgens Hydaspes moest vervullen: via man-vrouwelijk evenwicht terugstreven naar het sekseloze licht. Ik citeer nogmaals de passage op p. 296, waar Hydaspes in zijn pupil de ‘Uitverkoren Ziel’ *meent* te herkennen: ‘Niet te vrouwelijk, niet te mannelijk, de beide seksen in evenwicht versmolten tot een harmonie...’

De kwalificatie ‘Uitverkoren Ziel’ wordt door de jongen braaf beaamd, maar zijn nieuwsgierigheid naar tovenarij levert prompt een ironisch contrast op, dat zijn antwoord in lezersogen wel móet ondergraven. Dat effect wordt versterkt, als Bassianus zijn negerknechtje Narr na het bezoek aan Hydaspes wakkerschopt.

Intussen speelt het woord evenwicht, afkomstig uit Hydaspes' traditionele formules, een rol van betekenis: die van onhaalbaar *ideaal.* We zagen al, dat Bassianus zelfs louter fysiek alleen op 15-jarige leeftijd voor hermafrodiet kan doorgaan. Psychisch ontwikkelt hij zich al gauw definitief tot vrouw, in gedrag tot mannelijke homoseksueel.

Zijn valse zelfbeeld nu (dat hij een evenwicht man-vrouw zou kunnen nastreven, omdat hij daar fysiek en psychisch voor zou zijn toegerust) leidt de jonge keizer tot de eigenmachtige stappen die hem naar de ondergang zullen voeren.

Om te huwen met de brute wagenmenner Hierocles kiest hij (p. 494) voor de vrouwerol: 'Op de dag van mijn huwelijk ben ik vrouw, bruid, keizerin, en godin...' Dat doende echter voelt hij zich geenszins in evenwicht: 'Terug te streven tot het Licht, tot die overmenselijke[7.] vorm van de Man-Maagd... In evenwicht Man en Maagd te zijn... In *evenwicht* vooral... Niet meer Man dan Maagd, niet meer Maagd dan Man... O, hoe moeilijk zou het *evenwicht* zijn... Hij voelde zich, dezer dagen vooral, (...) meer maagd dan man: hij was zich bewust *niet* te zijn in evenwicht: een algehele ziel-van-vrouw voelde hij zich aan in zijn mooie knapelichaam'... 'het *evenwicht* te bewaren (...) o, hoe moeilijk was dàt...'

De brief van Hydaspes (p. 522-533) eindigt met de woorden '*heilig evenwicht.*' Bassianus' overpeinzingen naar aanleiding van die brief leiden hem andermaal tot het bewustzijn van zijn eenzijdige vrouwelijkheid, ook seksueel (p. 525): 'Nooit had hij met liefde een vrouw beroerd... nog niet...' ... 'plots voelde hij, dat hij niet Adam was... dat hij nooit streefde om Adam te wezen'... 'hij belóófde zich Adam te zijn, Adam te zijn èn Heva, in het bijna voor geen menselijkheid bereikbare heilige Evenwicht.'

In een poging de gekende realiteit - zijn eenzijdige vrouwelijkheid - in opdracht van het hem voorgehouden ideaal met een wilsbesluit te negeren zal hij een tweede, een vrou-

welijke partner nemen om er màn bij te zijn (tegen zijn ware aard in). Zelfs nu lijkt hij overigens nauwelijks serieus: 'Met een behaagzucht dacht hij eraan, dat Hierocles hem misschien meer lief zou hebben, om hem, om hemzelve, om zijn goddelijk lijf, als hij naast hèm had een Gemalin.'

Maar ook als we zijn verlangen naar evenwicht wèl ernstig nemen valt zijn keuze van de persóón daar nauwelijks mee te rijmen: de oppervestalin Aquilia Severa is immers de 'Onberoerbaarheid' zelve (zo zal ze zichzelf noemen op p. 537). De keizer heeft dan ook een ander motief dan het evenwicht dat als vlag moet dienen: wraakzucht (p. 527): 'De onaantastbare kuisheid der Virgo Maxima te huwen na decreet van Senaat en Volk... De onveranderlijke dingen der mensen en mindere goden te veranderen, met een enkel woord... De heilige tradities van Rome - in een stil geheime wraakzucht op dat nóóit geliefde keizerlijke banningsoord - te ontheiligen...' Hij wil nog verder gaan (p. 528): 'Het Vuur van Vesta te ontheiligen... het te doven misschien...'

Deze agressie tegen Rome voert, in combinatie met zijn zelfoverschatting en miskenning van de reële machtsverhoudingen, tot Bassianus' ondergang. Een ondergang waaraan Moeza en Hydaspes mij niet onschuldig voorkomen.

II
Het beeld van De berg van Licht bij drie critici[8.]

De meest uitgebreide studie over onder meer *De berg van Licht*, al tijdens het leven van Couperus, namelijk in 1917, verschenen, is van de hand van Kuiper (bibl. 4). Deze merkt over de hoofdfiguur op (p. 13): 'Oosterling hij geheel, hoogepriester van een semitisch god van uitgesproken androgyn karakter, tweeslachtig ook hij zelf in aanleg en ontwikkeld in die richting van tweeslachtighid door de tendenzen zijner leer, van ziel meer vrouw dan man, en uiterlijk die twijfeling van de natuur weerspiegelend in een ongewone slankte en soepelheid, een gracile ronding van vormen, schoon als een jonge god, als een laat-eeuwsche Dionysos; of als (...) Hermaphroditos...'

Volgens Kuiper heeft Couperus de Helegabalusstof gemaakt tot 'een noodlotstragedie, die op de hoogtepunten harer dramatiek u bijna wanen doet een psychologische roman te lezen uit het moderne leven.'

Kuiper meent voorts (p. 14), dat Couperus er naar heeft gestreefd 'ons naast de verblindende, bedwelmende schoonheid van den knaap ook zijn devotie te tonen en zijn besef dat hij een missie gaat vervullen daarginds in Rome'... 'Evenzoo heeft hij den Magiër Hydaspes ons geschapen, (...) die aan den knaap de diepe verborgen wijsheid (...) openbaart (...) en hem daardoor stuwt èn tot perversiteit èn tot den strijd, die hem zijn tragisch einde brengt. Toch', vervolgt Kuiper (p. 15), 'is in het begin van het boek, van uit het verre perspectief der eeuwen voor 't oog van den schrijver en voor ons die met hem zien, niet dt het tragische deze figuur dat hij zal ondergaan in zijnen strijd', maar dat Bassianus wordt overgeplant en in Rome een giftige uitwerking zal hebben.

Op p. 16 stelt Kuiper: 'Van de meest fundamenteele beteekenis is hier wel, dat hij de zonaanbidding van den jongen knaap, het lichtverlangen dezer kleine en zwakke ziel doet vervloeien en vervagen tot een behoefte om vereerd te worden en aanbeden, vereering, die hem aandoet met een physieke warmte, (...) maar die, wanneer ze zwijgt, (...) hem achterlaat koud en vereenzaamd als een kind. Zoo is (...) niet strijd het tragische van deze figuur, (...) maar 't is de vrees voor 't noodlot,

voor den dood, (...) die zijn schaduw vooruitwerpt in de verkilling van de liefde van het volk'... 'Momenten tot die verkoeling (...) zijn niet des keizers buitensporigheden, (...) maar 't zijn zijne vergrijpen tegen den Romeinschen ritus...'

Over Hierocles schrijft Kuiper (p. 28): 'Couperus geeft hem als een mensch zonder één menschelijke eigenschap dan heerschzucht'... 'Wàt het is dat dezen man boven de andere gunstelingen macht over den keizer geeft, duidt de schrijver nergens aan: immers wie zal verklaren wat de macht is van het noodlot.' Kuiper noemt Hierocles voorts 'incarnatie van het noodlot.'

Wat het genre betreft: *De berg van Licht* is volgens Kuiper (p. 19) eerder 'een psychologische studie, die met historische gegevens werkend zich opbouwt als een dramatisch verhaal', dan 'een op bronnenstudie berustenden historischen roman.'

In 1965 roept Van Tricht (bibl. 6, p. 147) 'de psychologie' te hulp om te verklaren, waarom Couperus 'dit paroxisme van seksuele uitspattingen' heeft beschreven. De psychologie, aldus Van Tricht, 'zou kunnen antwoorden: omdat hij, na het wegwerpen van de conventionele moraal en het christendom dat er de kern van is, zich geconfronteerd bevond met alles wat hij, zijn leven lang, in zijn ziel had onderdrukt. En dit was een baaierd van infantiele resten, van de polymorfe perversiteit die Freud in het kind ontdekt heeft en die in Couperus onvoldoende in de volwassenheid geïntegreerd was'... 'juist nu toont Couperus karakter: hij ontmaskert zijn perversiteit zo meedogenloos mogelijk in de persoon van Helegabalus.'

En p. 148: 'Dat Louis Couperus verwantschap voelde met (...) Helegabalus (...) blijkt uit de beschrijving van diens elementaire situatie, die hij weliswaar zo bij de oude schrijvers vond, maar waaraan hij (...) reliëf en nadruk geeft.'

De tragiek van de kind-keizer ligt volgens Van Tricht (p. 152) 'in zijn van meet af voelbaar onvermogen om zijn mystieke priesterbestemming ook maar in het minst te verwerkelijken in het (...) materialistische (...) Rome, waar niet hijzelf, maar zijn almachtige grootmoeder zijn keizerschap gewild heeft.'

Volgens Van Tricht (eveneens p. 152) is heilig evenwicht intussen 'ook Couperus' ethisch oogmerk geworden.' Daarom gelooft hij dat Couperus Gordianus, 'deze beheerste epicurist met bijzondere sympathie getekend heeft...'

Goedegebuure ten slotte (bibl. 3, p. 54) ziet in 1976 *De berg van Licht* als een voorbeeld van literatuur over ‘de kunstenaar die zich gedwongen ziet te kiezen tussen solipsisme of maatschappelijkheid, *l'art pour l'art* of engagement. De keus valt altijd uit ten gunste van de eerste mogelijkheid.’ Volgens Goedegebuure is dit boek ‘behalve roman over de levensloop van een Romeins decadent, vormgeving van het hier boven gestelde probleem, een verbeelding van de opvatting dat de kunstenaar zich een eigen wereld schept die geen enkele binding heeft met de natuur, en daar zelfs vijandig aan is. Helegabalus (...) wordt getypeerd als een artiest gedreven door een honger naar het onbereikbare, dat geconcretiseerd wordt in de wens om de Zonnecultus op aarde te vestigen, en als hogepriester daarvan door het bereiken van de tweeslachtigheid, het manmaagd zijn, tot de mystieke eenwording met de androgyne godheid te komen. Het keizerschap moet hem in staat stellen zijn ideaal te realiseren; het wordt zijn noodlot, omdat het hem losmaakt uit zijn vertrouwde omgeving’... ‘Hierocles wordt de incarnatie van dit fatum, Helegabalus' (...) liefde voor hem leidt de keizer af van het streven de androgyne mens te verwerkelijken...’

Over het slachten van zuigelingen schrijft Goedegebuure op p. 58: ‘de kindoffers, hoe gruwelijk ook, worden door Couperus verklaard uit religieuze motieven...’ Bij diens bron Lampridius, aldus Goedegebuure, waren ze een uiting van wreedheid. Op p. 61 voegt hij hieraan toe: ‘Couperus' houding tegenover (...) wreedheid valt duidelijk te maken aan de hand van de passage waarin hij kinderoffers beschrijft. Het afschuwelijk aspect van het geweld valt bij hem steeds samen met de pracht, die de schrille kleur van de gruwelen doet verbleken. Het gebeuren krijgt een hiëratisch-estheticistische lading...’

Volgens Goedegebuure (p. 60) had ‘Couperus (...) evenals de andere negentiende-eeuwse decadenten een voorkeur om die elementen in de kunst te verwerkelijken die als lelijk, afstotend, en voor de morele opvattingen van die tijd verwerpelijk golden.’ Ze gaven uiting aan hun gevoel van maatschappelijke vervreemding ‘door een absolute desinteresse in de samenleving te demonstreren (...) en zelfs (...) datgene te veresthetiseren wat in de ogen van de samenleving taboe was.’

Al met al is *De berg van Licht*, ondanks zijn historische stof, volgens Goedegebuure (p. 62) ‘een boek (...) waarin bovenal de dwingende macht van het noodlot, het grote thema uit zijn werk, is verbeeld.’

De hoofdfiguur is volgens hem (p. 63) ‘een artiest, niet in staat om zijn gedroomd ideaal te verwerkelijken, omdat het onmogelijk is zich buiten het leven te stellen. Dat is de impliciete “moraal” van deze roman...’ (p. 64): ‘Couperus laat zien waar het leven voor de Schoonheid op vast loopt...’

III
Het verhaal en de critici - een vergelijking

Met name Kuiper heeft over *De berg van Licht* opmerkingen gemaakt, die door de resultaten van mijn analyse niet worden weersproken. Couperus zelf heeft diens stuk al vòòr het verscheen geprezen. Op 3 maart 1916 schreef hij Kuiper namelijk een brief, waarin hij meedeelde getroffen te zijn door diens ‘gewetensvolle aandacht en bezonken belezenheid van het beoordeelde werk’ en dank betuigde voor ‘de liefdevolle beschouwing’ van *De berg van Licht* en *Herakles* (gepubliceerd achter de herdruk van Kuipers artikel, bibl. 4, p. 31).

Waar ik niettemin mijn twijfels over heb is Kuipers aanduiding van de Helegabalusroman als *noodlotstragedie*[9]. Is het wel het antieke noodlot, als geheimzinnige, buitennatuurlijke macht, dat de ondergang van Bassianus bewerkt en is hijzelf wel een tragische held?

Ik heb in het boek *mensen* - Moeza en Hydaspes - schuldig bevonden aan het feit, dat Bassianus als puber zichzelf niet leert kennen en aanvaarden, maar op grond van een vals zelfbeeld gaat handelen als iemand die hij niet is en niet kan zijn.

Ook Bassianus' erfelijke aanleg is in de ogen van de negentiende-eeuwse naturalisten (Couperus is volgens mij van het naturalisme nooit *wezenlijk* afgeweken) geen principieel raadselachtige, aan een 'fatum' toe te schrijven zaak, maar iets dat in principe rationeel kenbaar is, wetenschappelijk te onderzoeken valt: een kwestie van determinerende factoren. Bassianus is het door Couperus beschreven verwende en verwijfde jongetje geworden 1) door zijn tussen de geslachten weifelende aanleg, 2) door zijn leven als 'oosterse prins' omringd door vrouwen en 3) door zijn opvoeding tot ritueel toneelspeler.

Bassianus' behoefte aan applaus lijkt mij een vergroting van zijn behoefte verwend te worden; een vergroting die optreedt, parallel aan zijn zelfvergroting tot zonnegod. In Rome trekt het volk, dat hem móet beminnen, zich als het ware samen in de persoon van de wagenmenner Hierocles, de heerszuchtige bruut die de suggestibele Bassianus met een vreemd fluïdum in zijn macht krijgt; een fluïdum dat ik voorzichtig heb aangeduid met de naam dierlijk magnetisme.

Wat dit laatste betreft: invloeden die wij nu paranormaal zouden noemen komen in het werk van Couperus meer voor; natuurlijk werden deze, in zijn tijd als in de onze, door de gewone man en vrouw aan 'bovennatuurlijke' krachten toegeschreven. De naturalisten, in wetenschap en literatuur, wilden dergelijke tot dan toe geheimzinnige gegevenheden nu juist wetenschappelijk onderzoeken. Ook *bij Couperus* is, wanneer we hem zoals ik voorstel levenslang als naturalist kunnen beschouwen, noodlotsdenken uitgesloten. *Bij zijn personages* vanzelfsprekend niet. De figuren in Couperus' boeken zijn echter vaak te kwader trouw, als ze gebeurtenissen toeschrijven aan het noodlot: meer dan eens moet het noodlot hun dienen als

excuus, nadat ze een verkeerde keuze hebben gedaan. Zie ook mijn analyse van *Eline Vere*, elders in dit nummer. Voor zijn optreden in Rome is Bassianus soms wel degelijk zelf aansprakelijk te achten. Hij is dat in mijn ogen stellig, waar hij uit bewuste wraakzucht, met als voorwendsel het evenwicht dat hij moet bereiken, Romes heilige tradities schendt en de Vestaalse maagd uitkiest als gemalin. Vol zelfoverschatting speelt hij hier letterlijk met (Vesta's) Vuur. Zijn *goddelijke* zelfverblinding is in deze passage niet zo groot dat hij zijn werkelijke, maar al te *menselijke*, motief niet zou onderkennen.

Julia Mammea

Bassianus' ‘noodlot’ is met andere woorden iets dat hij bewust over zich afroept, een gekozen bestemming.

Ook zijn zelfoverschatting is, al kan men hemzelf er misschien niet op aanspreken, geenszins te wijten aan een fatum, maar aan de opvoeding, die het op voorhand aanwezige erfelijke materiaal negatief heeft beïnvloed. In de wezensvreemde omgeving, waarnaar het zo gekweekte kasplantje vervolgens wordt overgebracht, ontwikkelt het, ten gevolge van dit menselijk ingrijpen, een dubbelwerkend gif: naar binnen en naar buiten[10.]. Het vernietigt zichzelf en tast zijn omgeving aan.

Wat bij Kuiper ontbreekt is de centrale rol van de machtsbegeerte van de schatrijke Moeza. Ook Hydaspes beschrijft hij louter positief, niet als 1) zinnelijk verliefd en 2) met zijn priesters financieel beïnvloed door de erfelijke hogepriesteres, Bassianus' grootmoeder.

Van Trichts Couperus-biografie is in mijn ogen een zeldzaam voorbeeld van een biografistische, pseudopsychologische benadering, uitgaande van kortsluiting van een verhaalfiguur op de persoon van de auteur. Het mooist is wel, als argument voor Couperus' verwantschap met Helegabalus aan te voeren, dat de schrijver deze precies naar de antieke bronnen heeft getekend.

De ‘tragische’ ondergang van de kind-keizer schrijft Van Tricht toe aan het materialistische Rome, niet aan aanleg, milieu en opvoeding van Bassianus. Juist is de opmerking, dat niet Bassianus ‘zelf, maar zijn almachtige grootmoeder zijn keizerschap gewild heeft.’

Ook door Goedegebuures opmerkingen ben ik niet over-

tuigd:

- Couperus is geenszins een solipsist, maar als alle naturalisten in het spoor van Zola ethisch, sociaal en politiek bewogen en, via zijn werk, actief. *De berg van Licht* lees ik onder meer als een voorbeeld van *slecht* ethisch, sociaal en politiek handelen.

- Als ‘artiest’ zien we de hoofdpersoon in de roman beschreven, eerst door de verteller (‘onbewust artistiek’, p. 346), later door Gordianus (‘een levensartist, die voortging met zijn eindeloze herscheppingen’, p. 497). Echter: een *levensartiest* is geen kunstenaar, en *onbewuste artisticiteit*, wat ik heb genoemd de kiem van een mogelijk kunstenaarschap, is geen garantie voor een ontwikkeling naar werkelijk kunstenaarschap.

Helegabalus wordt in de roman herhaaldelijk beschreven als een *mime*; ik zie voor het feit dat hij zijn eigen ik opgeeft om voortdurend een rol te spelen twee verklaringen: 1) zijn vals zelfbeeld en 2) zijn afhankelijkheid van de lof, de ‘liefde’, de verering van anderen.

Ken-en-aanvaard-uzelf-zoals-u-bent was norm in *Dionyzos*; daaraan voldoet Moeza's verwende en misbruikte kleinzoon op geen stukken na: 1. om zijn oma en de oppermagiër te plezieren is hij bereid het keizerschap te *spelen*; 2. zelfs waar hij zijn werkelijke motief wel degelijk onderkent (wraakzucht op Rome bij de keuze van de Vestalin) *speelt* hij de manmaagd, dient de zonnecultus hem als voorwendsel; 3) het is niet waar dat Hierocles hem van enig ideaal afleidt - zijn werkelijk ideaal is op dat moment, te worden bemind, door het volk in het algemeen en door de wagenmenner in het bijzonder (een ander motief om Aquilia Severa te huwen zal zijn: indruk maken op Hierocles).

- De kindermoorden zijn in mijn ogen geenszins door esthetisering onschadelijk gemaakte beschrijvingen van wat in Couperus' tijd als moreel verwerpelijk gold (al eisen ook dergelijke beschrijvingen vanzelfsprekend esthetische vaardigheden van een auteur). Ze zijn onverfraaid gruwelijk, en het in deze roman van Couperus (en andere) impliciete normstelsel gebiedt de lezer het afstotelijke, gewelddadige, wrede in dergelijke taferelen te verwerpen. Dat is een wel degelijk ook morele intentie van Couperus; ‘absolute desinteresse in de samenleving’ kan niemand die zijn werk kent hem aanwrijven.

Conclusies uit de vergelijking.

1. Couperus analyseert in deze roman heel naturalistisch de naaste oorzaken van het doen en laten van zijn personages. Het is op zijn minst onwaarschijnlijk dat hijzelf in het noodlot gelooft, maar hij laat zijn personages dat begrip wel hanteren. Uit mijn analyse blijkt echter, dat ze dit doorgaans niet terecht doen. Een van de mogelijkheden is, dat ze het noodlot als excuus gebruiken, ofwel voor nietingrijpen in de gang der gebeurtenissen - terwijl ook dat zogenaamde niet - ingrijpen in werkelijkheid een manier van ingrijpen is - ofwel voor gemaakte fouten.

2. Wie Couperus ziet als a-politieke estheet, beneemt zichzelf het zicht op de grote politieke en sociale preoccupatie, die in zijn werk aantoonbaar is. *De berg van Licht* is, op zijn minst óók, een boek over macht en over (tegen) geweld, waarin een zwakke Bassianus als mime-marionet ten onder gaat.

3. Vanuit mijn verwachtingspatroon, gebaseerd op analyse van *Dionyzos*, is het onmogelijk Couperus' geweld-beschrijvingen als alleen ‘schoon’ te ondergaan en vervolgens te concluderen, dat Couperus dit geweld niet zou verwerpen. In mijn ogen gebruikt Couperus gewelddadigheid juist als signaal, dat de lezer zich van de

ermee toegeruste figuren (emotioneel-moreel) dient te distantiëren. De les zit heel naturalistisch in de schildering van oorzaken van sociaal schadelijk gedrag (die te veranderen zijn).

Aquilia Severa, Vestaalse hogepriesteres

4. Kortsluiting van romanpersonages op hun schepper is *altijd* een belemmering voor een adequate receptie. Doorgaans is er in de leeswijze van dit boek (Van Tricht is

slechts één voorbeeld) geen oog geweest voor mogelijke afstand tussen auteur en 'held' (ook al heeft die 'held' in dit geval een historisch model en al zijn de bronnen der overlevering in zijn geval goeddeels op de voet gevolgd, naar verscheidene deskundigen ons verzekeren), laat staan voor de mogelijkheid van een veroordeling: Bassianus als in de ogen van Couperus 'negatieve held.'

5. Over de maatschappelijke waarde dan wel onwaarde van figuren als Hydaspes en Gordianus kan slechts vanuit het normenpatroon van de lezer worden geoordeeld. Wat ik heb willen aantonen is, dat Couperus waar hij hen beschrijft tekens heeft ingebouwd, die een lezer die adequaat probeert te lezen een *uitsluitend* positief oordeel over hen bemoeilijken.

6. Wat voor de hand ligt gebeurt ook: meestal wordt *De berg van Licht* gelezen als een historische roman. Toch is het interessant er met Kuiper eens naar te kijken als een in zijn tijd moderne psychologische roman met historische stof. Daartoe lijkt mij genoeg aanleiding in het hanteren van 'naturalistische categorieën' door de auteur.

7. In mijn visie, gebaseerd op analyse van *Dionyzos*, is Couperus in zijn werk alles behalve amoralist.

IV
Mijn beeld van de roman

Als tegenwicht tegen zijn zinnelijke verliefdheid op Bassianus en zijn omkoopbaarheid voor het geld van Moeza geeft Couperus de (sensuele èn mystieke) oosterling Hydaspes zijn 'Gnosis', de overgeleverde, esoterische 'kennis.' De in *De berg van Licht* functionerende mythe kan in de ogen van Couperus best een op zich waardevolle scheppingsfantasie of -filosofie zijn geweest. Zekerheid kunnen we daaromtrent niet krijgen, daar hij deze mythe slechts in, ten minste óók, fictioneel literair werk heeft beschreven. Waar ik echter op wil insisteren is, dat de mythe in kwestie binnen *De berg van Licht* niet als waardevol functioneert, niet positief uitwerkt. Zeker niet op de 'held' van het verhaal, Bassianus-Antoninus-Helegabalus.

De vijftienjarige Bassianus, met wie we in het begin van de roman kennismaken, is een mooie knaap à la Von Römers (bibl. 5, p. 920) 'Jünglinge': 'der Jüngling zeigt den zarten, fast mädchenhaften Körper, das passive-nährende Kraft-Symbol, und die männlichen Genitalien, das active-erzeugende Kraft-Symbol...' Deze beschrijving, die ik in mijn studie over *Dionyzos* in verband heb gebracht met de schildering van de jonge halfgod, gaat ook op voor Bassianus.

De *fysieke* parallel met Dionyzos wordt de hele roman door voortgezet, *psychisch* echter is van parallellie met Couperus' halfgod van meet af aan geen sprake, zelfs in Emessa niet. Op weg naar zijn ondergang wordt dit steeds duidelijker. Ten slotte is de keizer, als hij op p. 532 de Virgo Maxima Aquilia Severa ten huwelijk komt vragen, weliswaar verklééd als 'Bacchus, Dionysos, Liber' (drie namen voor dezelfde god) en beroept hij er zich zelfs op, een positieve dionysisch-apollinische dubbelfiguur te zijn (p. 535: 'Mijn genade is mild, als die van Bacchus, en alom-weldadig, als die van de Zon'), maar hij gedraagt zich tegenover de Vestalin toch wel heel anders dan de rijpe, zichzelf bewust aanvaardende Dionyzos tegenover Ariadne. Stomdronken en onwaardig voert hij zijn wraak op het verkilde Rome uit. Van medemenselijkheid geen spoor, en geen sprake van liefde maar van haat.

Al gauw na het begin van *De berg van Licht* speelt Bassianus zijn pseudoheilige rol voornamelijk om te worden bemind: door Moeza, door Hydaspes, door het volk van Emessa en dat van Rome. Dionyzos ontwikkelde zich vanuit zijn dubbelheid in positieve richting: naar een leven overeenkomstig de goddelijk-menselijke wet van het mededogen. In *De berg van Licht* hebben de formules van de gnosis feitelijk geenszins de waarde, die de genoemde wet in *Dionyzos* heeft.

Ook voor Hydaspes niet. Zijn ‘Gnosis’ lijkt te bestaan uit dode ‘kennis’ plus wat trucs om het volk te imponeren. Het typeert de vijftienjarige Bassianus als ‘nog echt kind’, dat hij juist in de tovertrucs van de Oppermagiër werkelijk geïnteresseerd is. Het overige gebruikt hij slechts om zich van de ‘liefde’ en aandacht van zijn medemensen te verzekeren. Hij herhaalt, vleiend als een vrouw, de door Hydaspes gereciteerde formules van de Gnosis; even braaf helpt hij als histrio, het volk op te zwepen en achter Moeza te krijgen.

Naar Rome zal Hydaspes een brief schrijven, die niet veel meer bevat dan een herhaling van zijn ‘wijze lessen.’ Hoe het keizertje intussen in de hoofdstad van het rijk de Zonnegodsdienst heeft geënsceneerd, dat is de lezer, die zijn handel en wandel tot de ontvangst van de brief heeft gevolgd, wel duidelijk geworden. De uitvoering van het *exoterische* deel van zijn dubbeltaak leidt ook hier niet bepaald tot verheffing van het volk.

En wat het *esoterische* deel betreft: speelt het hogepriesterschap in zijn persoonlijke ontwikkeling al een rol, dan is het een schadelijke. De verwende jongen, slechts in schijn almachtig op de troon, blijft zijn seksuoreligieuze performance gebruiken om de aandacht te kopen van zijn directe omgeving en van Romes bevolking. En onder het mom van zijn esoterische taak schendt hij tegelijk Romes heiligste tradities, zichzelf onmogelijk makend.

Voor dat volk van Rome is het zoals we zagen slechts een kortstondige gril, de ‘god’ Helegabalus te aanbidden. De mode, zich even met een exotische godsdienst te amuseren, verliest aan populariteit zodra Bassianus uit naam van zijn oosterse katechismus het volk in zijn heiligste gevoelens kwetst en zo een risico gaat vormen voor de macht van Moeza.

De lezer kan wellicht enig begrip opbrengen - dankzij Couperus' psychologische analyse - voor hoofdfiguur Bassianus, die slechts schijnbaar is bekleed met politiekreligieuze almacht, dat in een vroeg stadium ook beseft, maar niettemin rebelleert. Begrip desnoods - identificatie wordt, mijns inziens volgens de intenties van de auteur,

verhinderd door de wreedheden die de keizer begaat. Geen lezer zal toch veronderstellen, dat hij geacht wordt 'interesselos' genoegen te beleven aan walgelijke scènes als de beide babyslachtingen (p. 502 en p. 648). Wie gelooft, deze passages lezend, nog in een Bassianus die 'niet nodeloos wreed' is (naar zijn eigen zeggen op p. 465)? De religieuze voorwendsels zijn wel heel dun in de eerstgenoemde gevallen, in de kindermoord op p. 465 ontbreken ze geheel.

Julia Moeza

V
'De Berg van Licht' en 'Dionyzos'

In *De berg van Licht* komen de meeste van de in *Dionyzos* opgemerkte elementen terug: de 'held' maakt een ontwikkeling door; hij is aanvankelijk fysiek bijna dubbelgeslachtig; hij reist (zij het in het geval van Bassianus alleen van oost naar west); Von Römers 'theosofische' ideeën over dubbelgeslachtigheid (met als einddoel aseksuele eenheid) spelen, historisch teruggeprojecteerd, ook hier een rol.

Maar die elementen functioneren in een verhaal met een geheel ander, ja omgekeerd verloop. Bereikt de Couperiaanse halfgod Dionyzos met zijn menselijke bruid Ariadne de 'hemelse' apotheose, de menselijk-al-te-menselijke Bassianus gaat met zijn moeder ten onder tussen de uitwerpselen van de slavenlatrinen.

Bassianus is in tegenstelling tot Couperus' Dionyzos geen halfgod. Hij mist, voor de lezer duidelijk vanaf de 'expositie', de ontwikkelingsmogelijkheden die van meet af aan (even duidelijk voor de lezer) in Dionyzos scholen.

Ik vat mijn leesvoorstel van *De berg van Licht* samen in acht punten, die ik afzet tegen mijn conclusies ten aanzien van *Dionyzos* (zie Bzzlletin 132, p. 36, onder B4):

1. We vinden in *De berg van Licht* geen loutering van een halfgod - laat staan een exemplarische -, maar: het bederf en de ondergang van een menselijke-knaap-met-vrouweziel.

2. De ontwikkeling van Bassianus-Antoninus-Helegabalus leidt niet tot het onderkennen en aanvaarden van de tegenpolen binnen de eigen persoonlijkheid, maar vormt één grote poging, uit behoefte om bemind te worden, om die eigen persoonlijkheid althans sociaal te vervangen door een theaterpersona. Daarbij speelt het hem om politieke redenen aangeleerde valse zelfbeeld een sturende rol, een rol die door zijn beïnvloedbaarheid ('vrouwelijke' suggestibiliteit) overwegend kan zijn.

Aan de touwtjes van de marionet, waarin de knaap zo verandert, trekt grootmoeder Moeza, die hem gebruikt om de macht in het romeinse rijk te veroveren. Ten gevolge van haar zwak voor de keizerlijke kleinzoon aan de ene kant, diens eigenmachtig optreden uit hoofde van zijn zonnepriesterschap aan de andere kant, ontglippen de touwtjes Moeza korte tijd, een episode waarin ze echter niet door Bassianus maar door Hierocles worden overgenomen. De 'tekst' van het spel, dat Bassianus als marionet van Moeza opvoert, is geschreven door Hydaspes, over wie de grootmoeder met haar erfelijk hogepriesterschap en haar geld oppermachtig is. Toch heeft ook Hydaspes eigen politicoreligieuze overwegingen en Bassianus staat aanvankelijk zeer onder zijn invloed. Maar die invloed beperkt zich goeddeels tot Emessa.

In de 'exoterische' rituele opvoeringen laat Hydaspes Bassianus zoals we zagen het omgekeerde spelen van de terugkeer naar het sekseloze licht, die hem - serieus? - door Hydaspes wordt opgedragen. Het volk wordt door dit 'mysteriespel' opgezweept tot benedenmenselijke, wrede gewelddadigheid, die door Moeza politiek wordt uitgebuit.

3. De ontwikkelingsgang van Bassianus kent wel bewustwording maar geen bekering. De knaap, die als prepuber het spel van de evenwichtige dubbelgeslachtigheid 'zuiver' speelde, blijkt na het ontwaken van zijn zinnelijkheid vrouweziel in knapelichaam en wordt zich daarvan bewust. Hij aanvaardt deze werkelijkheid echter niet, maar 'lééft' zijn rol, ten koste van zichzelf en van anderen. De lezer is al gauw, namelijk op p. 347, na 73 van de 426 pagi-

na's, op de hoogte van de realiteit die schuilgaat onder de rol.

Evenmin is er sprake van: ontwikkeling van een androgyne knaap naar identificatie met de mannerol in een heterofiele relatie. Dat zou trouwens in het geval van Bassianus zijn werkelijke identiteit - vrouweziel in knapelijf - eveneens hebben aangetast en dus evenmin in overeenstemming zijn geweest met wat we in *Dionyzos* zagen gebeuren.

4. Van juist handelen: geen geweld gebruiken tegen, maar mededogen koesteren met de zwakke of ongelukkige medemens, is in het geval van Bassianus geen sprake. Hij wordt in het boek alleen maar gewelddadiger.

5. Speelden in *Dionyzos* heenreis-zegetocht en terugreisvlucht een belangrijke rol, in *De berg van Licht* gaat het niet om het reizen, wel om de geografisch-klimatologische' en politieke tegenstelling tussen oost en west.

6. Seksualiteit is in *De berg van Licht* allesbehalve secundair. Het sekseloze licht, ideologisch het hoogste, dient als dekmantel voor seksuele uitspattingen en wraakzuchtige schennis van de tradities.

7. Gordianus is wel een belangrijke contrastfiguur binnen de roman (als van nature gematigd patricisch Romein), hij vertegenwoordigt echter zeker niet in alle opzichten Couperus' norm binnen de verhaalwereld.

8. Het begrip evenwicht, positief in de ‘theologie’ van Hydaspes, verleidt Bassianus tot een wraak op Rome die zijn ondergang versnelt.

Bibliografie

Blavatsky H.P.: *Isis Unveiled* I. Science; II. Theology (1e dr. Boston 1877) New York-London 1896, zesde druk.

Blavatsky H.P.: *The secret Doctrine* I. Cosmogenesis; II. Anthropogenesis; III. Esoteric (ed. Annie Besant) 1e dr. 1877 (dl. I en II), 1897 (dl. III), London 1893, derde druk (I en II), 1897 (III).

Goedegebuure, J.: Couperus en de traditie. In: Tirade 20 (1976), no 211, p. 51-64.

Kuiper, W.E.J.: *Couperus en de oudheid, gevolgd door enkele brieven van Louis Couperus.* Amsterdam, 1969, tweede druk [de studie van Kuiper, hier afgedrukt naar een door de auteur gecorrigeerde versie, verscheen voor het eerst in De Nieuwe Gids, 32 (1917), deel I, p 615-638, onder de titel: Louis Couperus en de Grieksch-Romeinsche oudheid].

Römer, L.S.A.M. von: Ueber die androgynische Idee des Lebens. *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* V (1903), p. 711-939.

Tricht, H.W. van: *Louis Couperus. Een verkenning.* Utrecht 1980, derde druk [naar de verbeterde tweede druk, Den Haag 1965; de eerste druk is uit 1960].

Zola, E.: *Le roman expérimental.* Paris, 1880, vierde druk.

Samenvatting van het verhaal

Eerste deel (p. 272 t/m p. 407)

I. In Emessa, een stad in Syrië, in het oosten van het Romeinse rijk, bezoekt de vijftienjarige Bassianus, in de nazomer van het jaar 217, 's nachts de oppermagiër Hydaspes, die voor hem in de sterren leest.

II. De volgende morgen wordt Bassianus gekleed voor de Zonnedienst.

III. Beschrijving van het volk, op weg naar de Zonnedienst. Handlangers van Moeza, Bassianus' grootmoeder, delen geld uit. Bassianus danst om de stenen fallos van de Zonnegod Helegabalus. Er wordt gemoord om hem goed te kunnen zien.

IV. Bassianus wordt bij Hydaspes verborgen voor het volk, dat de jongen als keizer wil. De oppermagiër overweegt hem te doden, maar ziet ervan af. Presentatie van de nieuwe keizer aan leger en menigte.

V. Drie maanden later. Het jong-keizerlijk gezag is bevestigd, Bassianus' voorganger Macrinus verslagen en vermoord.

Overwintering aan de Propontis. Bassianus wordt hysterisch van verveling en heimwee.

VI. Rome verwacht de aankomst van de nieuwe keizer. We maken kennis met Gordianus jr., ‘de Petronius van zijn tijd’ (later zelf ook korte tijd keizer). De Vestaalse maagden, onder wie de Virgo Maxima Aquilia Severa, trekken in processie langs. Christen-bisschop Zefyrinus neemt deel aan de bezichtiging van Bassianus' portret. De opperbevelhebber van het leger, Julianus, die als romein van de oude stempel niet instemt met de oosterse cultus van Helegabalus, wordt vermoord. De menigte ‘haalde de schouders op.’ Twee dagen later arriveert de nieuwe keizer.

VII. Intocht van Bassianus als keizer Antoninus-Helegabalus, met de heilige zwarte steen van de Zonnegod die hij op aarde vertegenwoordigt. In Emessa ziet Hydaspes intussen vol ‘berustende wanhoop’ de ster van Bassianus ‘bloedrood omneveld.’

Tweede deel (p. 408 t/m p. 543)

I. Na de zomer van 218, doorgebracht in de Spes Vetus (de tuinen van de Oude Hoop, tot zomerpaleis verbouwde tempelgebouwen buiten Rome), keert het hof in het najaar terug naar het keizerlijk paleis van Septimius Severus (‘grootvader’ van de keizer, die zichzelf beschouwt als zoon van een van zijn voorgangers, Caracalla). Na een nacht van orgie, waarin Helegabalus als Venus is opgetreden, ziet Gordianus de zestienjarige heerser baden in de thermen van Caracalla. Bisschop Zefyrinus, in audiëntie ontvangen, weigert het kruisbeeld naar de Zonnetempel te laten overbrengen en valt in ongenade. De keizer gunt hem de marteldood niet.

II. De herculische tribuun Maximinus de Thraciër (hij zal regeren na Helegabalus' opvolger, diens neefje Alexianus of Alexander Severus), in audiëntie ontvangen, weigert de deerne Livilla te ‘nemen.’ De keizer laat zich overhalen hem niet voor de leeuwen te laten gooien. Helegabalus ontmoet de machtsbeluste wagenmenner Hierocles.

III. De keizer ontbiedt Hierocles ten paleize; hij voelt in diens bijzijn een kilte, een loomte in zijn leden. Helegabalus' verschijnen op het paleisbalkon leidt tot het doodtrappen van mensen in de menigte.

IV. De keizer probeert vergeefs zijn neefje Alexianus, zoontje van Moeza's andere dochter Mammea, voor zich te winnen. Narr, Helegabalus' zwarte slaafje, heeft zijn meester al zes soorten zelfmoord-vergif bezorgd (een daarvan is uitgeprobeerd op een volkskind). Narr haat Hierocles.

V. In de nacht na zijn bezoek aan de thermen gaat de keizer als pasteibakkertje vermomd de hoerenwijk in. Gordianus herkent hem in een bordeel. De keizer, zelf gegrepen door dronken matrozen, ziet zijn moeder, Moeza's dochter Semiamira, in de armen van een zwaardvechter.

VI. De keizer pleegt in traditioneel-romeinse ogen heiligschennis door het beeld van Rheia Kubele, de allerheiligste moeder der goden, over te brengen naar zijn Zonnetempel.

Helegabalus

VII. Groeiende tegenstelling tussen Moeza's dochters, de hoerige Semiamira en de steeds meer traditioneel Romeinse, ten slotte tot het christendom neigende Mammea (de moeders van respectievelijk Bassianus en Alexianus). De ziel van Helegabalus vervrouwelijkt geheel. Hierocles dringt zich aan hem op, zegt, hem te betoveren. De keizer geeft zich loom aan de wagenmenner over.

VIII. Gordianus bezoekt Semiamira. Gesprek over wat voor haar het ideale leven zou zijn: één lang ogenblik van liefdesgenot. Haar zoon zal openlijk Hierocles huwen. Semiamira ziet in de wagenmenner het noodlot.

IX. De keizer laat in de Zonnetempel zijn toekomst lezen uit het ingewand van een hiertoe geslachte baby. Als de uitslag 'gelukkig' is, haalt hij verlicht adem. Om Hierocles heeft hij Rome 'bijna' lief.

X. Het huwelijk van de vervrouwelijkte keizer met de eerzuchtige bruut Hierocles. De menigte is hysterisch van opwinding. De dag eindigt in bloedbad en orgie.

XI. Alexianus wordt steeds meer man en Romein. Moeza laat hem door de keizer adopteren, stelt de laatste voor, afstand van de kroon te doen en als hogepriester en zonnegod terug te keren naar Emessa. Om Hierocles niet te verliezen maakt Helegabalus haar wijs, Rome intussen lief te hebben gekregen.

XII. Brief van Hydaspes, de keizer herinnerend aan diens belofte, Adam èn Heva te zijn en via die dubbelheid het heilig evenwicht na te streven. Helegabalus realiseert zich, slechts Heva te zijn in zijn huwelijk met Hierocles. Hij besluit, zogenaamd als compensatie, de Vestaalse hogepriesteres Aquilia Severa te huwen. Zijn werkelijk motief is (p. 527) 'stil geheime wraakzucht' tegenover Rome.

XIII. Dronken stelt de keizer de Vestaalse van zijn heiligschennend voornemen in kennis. Hij krijgt vervalsingen te zien van de heiligste beelden van Rome. Het volk scheldt hem uit voor Sardanapalus.

Derde deel (p. 544 t/m. p. 697)

I. Nacht midden in de zomer van 219. Feest in het paleis. Het volk, onverschillig, blijft de nu 17-jarige keizer Sardanapalus noemen, juicht hoogstens slaafs. Helegabalus verwelkt al. Hierocles is, hoewel in ongenade, aanwezig op het feest. Hij heeft de keizer mishandeld, wat deze vergoelijkt. Tribuun Aristomachos valt Hierocles aan, maar wordt er door de keizer van weerhouden de wagenmenner te doden. Semiamira bezorgt haar zoon, als vervanger voor Hierocles die zij haat en vreest, de kokszoon Zoticus. Krankzinnige orgie. Moeza probeert haar kleinzoon tot de orde te roepen, maar hij slaat haar met haar sandaal (zoals zij het hem vroeger deed).

II. Nacht na het huwelijk van Zon (Helegabalus) en Maan (de Carthaagse Caelesta Urania, in Syrië Astarte genoemd, zachtere vervangster van het romeinse Pallasbeeld of Palladium). Zinnelijkheid en mysticisme spitsen zich in de keizer gelijkelijk toe. Mammea, vrezend voor het leven van Alexianus, volgt, denkend dat het een sluipmoordenaar betreft, Aquilia Severa. Deze is door haar echtgenoot de keizer evenmin aangeraakt als haar voorgangster Cornelia Paula. De Vestaalse gaat in het geheim het Vestaalse vuur voeden.

III. Na een twist tussen Moeza's dochters Semiamira en Mammea en verwijten van Moeza aan de keizer, vertrekt deze met zijn moeder naar de Spes Vetus en verzoekt de senaat, Alexianus als troonopvolger af te zetten. Moeza lijkt met haar geld echter aan de kant van Alexianus te staan. De keizer geeft Aristomachos opdracht, Alexianus te doden. Vanwege Hierocles gaat Helegabalus niet terug naar Emessa. De wagenmenner wil hem bevrijden van Moeza's voogdij en zelf troonopvolger worden. Zijn visie (p. 608): 'Antoninus is mijn vróuw, is mijn ding, is mijn eigendom!' De keizer, eerst hysterisch, vervolgens verdrietig, laat zich door zijn moeder troosten. Deze praat zijn moordlust goed, maar zegt hem, heimelijk te werk te gaan. Zij en Moeza delen mee, dat er oproer is in het kamp van de keizerlijke garde. Helegabalus weigert zich met Alexianus te verzoenen.

IV. De senaat, die op het verzoek van de keizer niet heeft gereageerd, komt op audiëntie. Helegabalus negeert de senatoren en verbant hen zonder vervoer uit Rome.

V. De moord op Alexianus moet die nacht plaatshebben. Intussen heeft de aanstichter Helegabalus dolle pret. Er ontstaat paniek door de aanval van een woedende volksmenigte op de Spes Vetus. De in het zomerpaleis gelegerde legioenen blijven de keizer trouw en overwinnen. De keizer smeekt het volk, hem Hierocles te laten, verloochent al zijn andere gunstelingen.

VI. Semiamira is bij Moeza, Mammea en Alexianus in het paleis in Rome. Van daar zien zij de Spes Vetus branden. Moeza denkt dat het een krijgslist van de keizer is. Semia-

mira gaat alleen, vermomd, door de menigte op weg naar haar zoon. Ze ziet de omkopers met het geld van Moeza nu op de hand van Alexianus en steekt een van hen, de christelijke exbordeelhouder Matthias, dood. Als ze ziet dat ook Moeza voor Alexianus partij lijkt te kiezen, haast ze zich naar de Spes Vetus, waar ze haar zoon aantreft, in extase de heilige, zwartstenen fallos omhelzend.

VII. Moeza, die het geld en dus de macht heeft, weigert Helegabalus af te vallen. Ze wil haar beide kleinzoons dwingen zich te verzoenen. Een boodschapper komt berichten, dat Hierocles door Helegabalus is verstoten, wat niet waar zal blijken.

VIII. Openbare verzoening in het kamp van de keizerlijke garde. De keizer (p. 660) ‘speelt zijn rol, als hij twintig rollen speelde. Maar deze rol speelt hij slecht.’ Het volk juicht alleen Alexianus toe. Helegabalus weigert zich nog langer te laten beledigen, beledigt op zijn beurt het volk en galoppeert weg naar de Spes Vetus.

IX. Het volk wil bloed zien in plaats van ceremonies. De keizer, razend en verkild, overweegt met Narr zelfmoord. Hierocles verhindert dat, eist, geweld gebruikend, tot opvolger te worden benoemd. Helegabalus wijst hem er op dat Moeza, door haar geld, de werkelijke macht heeft. De keizer scheldt Hierocles uit, die hem bijna vermoordt. Semiamira is bang voor de blik van de wagenmenner, die maakt dat zij zich niet kan verroeren. Moeder en zoon krijgen bericht (en ook geld) van Moeza om te vluchten.

X. Aristomachos komt stervend aan. Bij de overval die volgt wordt Hierocles geëmpaleerd. Terwijl Helegabalus in zijn moeders armen in de latrine wordt vermoord, ziet hij in een visioen Hydaspes. Narr omhelst zijn lijk, terwijl dit door het riool wordt weggespoeld naar de Tiber.

XI. Alexianus wordt als Alexander Severus keizer. Moeza is nog altijd aan de macht. Zij en Gordianus zullen Bassianus-Antoninus-Helegabalus nooit vergeten.

Eindnoten:

1. Couperus schreef *De berg van Licht* tussen november 1904 en november 1905. De roman werd in 1905 en 1906 in drie delen gepubliceerd. In deel VI van het *Verzameld Werk* beslaat hij, inclusief de titelpagina, 426 pagina's (p. 271 t/m p. 697). De drie delen hebben resp. zeven, dertien en elf, romeins genummerde hoofdstukken. Dit artikel is een eerste vervolg op mijn studie *De omrankte staf. Couperus' Dionyzos als sleutel tot het antieke werk*, die vorig jaar januari door Bzzlletin werd afgedrukt (no. 132, p. 29-42).
2. Vergelijk voor de titel van Couperus' roman: Blavatsky: *Isis Unveiled* (bibl. 1), p. 600.
3. Door de al gebleken omkoopbaarheid van de magiërs heeft deze opmerking een dubbele bodem!
4. Vergelijk voor de naam en de figuur van Abraxas Blavatsky: *The secret Doctrine* (bibl. 2, deel I, p. 374, deel II, p. 224, 480, 496, 497, 570 en 596). Bij haar staat naast Abraxas ook Abrasax, maar op p. 496 van het tweede identificeert ze hen: ‘Abraxas, or Abrasax, of some Gnostic sects...’ Uit de vermelde vindplaatsen blijkt, dat deze ‘Supreme God’, gelijksteld met de zon, als ‘Generative Deity’ in de theosofische visie ook een seksueel aspect heeft: op p. 480 van het tweede deel stelt ze hem namelijk gelijk met Priapus.
5. Een andere reden is de wijze, waarop Gordianus zoals we zagen in de secundaire literatuur is beoordeeld: als ‘woordvoerder binnen de roman’ van Couperus. Op dat oordeel zal ik nog terugkomen.
6. Gordianus ziet dit *leven van* theatrale *rollen* door de kind-keizer als een bewonderens- en benijdenswaardige eigenschap (p. 497). Als toeschouwer-terzijde heeft hij echter wel een beperkt beeld; dat van de lezer omvat ook de keizerlijke wreedheid en gruweldaden (zoals de babymoorden).
7. Dit onnederlands woord hoeft maar in het Duits te worden “overgezet” om ons bij Nietzsche te doen belanden.
8. Een uitgebreider bespreking van de geschreven receptie zal elders worden gepubliceerd.

9. Ik besteed hier vrij veel aandacht aan, omdat Couperus in het overgrote deel van de secundaire literatuur wordt beschouwd als ‘de schrijver van het noodlot.’
10. Zola onderscheidt twee milieus: dat binnen en dat buiten het individuele organisme (Le Roman expérimental, bibl. 7, p. 19-20). Het naturalisme onderzoekt beide: het eerste met behulp van de psychologie, het tweede met behulp van de sociale wetenschappen.

Judith Vriesendorp-Gijsbers

Het snoer der ontferming Verhalen van een fatalist?

Over het algemeen beschouwt met Louis Couperus als een fatalist. Voor velen is hij immers de schrijver van het noodlot. Vooral in zijn laatste levensjaren, dat wil zeggen in de periode 1920-1923, zou Couperus aan een grote somberheid ten prooi zijn gevallen. Marc Galle bijvoorbeeld spreekt van ‘zwaar pessimisme’ en Van Tricht typeert hem als een ‘(...) zeer prikkelbaar, overspannen man die onder het leven lijdt en tòch de kracht vindt schrijver te blijven zolang hij een pan kan vasthouden.’[1.] Nu is het een feit dat Couperus in het najaar van 1920 op doktersadvies naar Algiers vertrekt. Dat het hier niet alleen een fysieke ongesteldheid betreft is ons bekend uit zijn brief aan Maurits Wagenvoort. Couperus voelt zich nerveus en ‘ziek van de krakende wereld’.[2.]

Aangezien een schrijver mijns inziens expliciet of impliciet zijn opvattingen in zijn literaire werk neerlegt, ligt het voor de hand Couperus' voortbrengselen uit juist die laatste periode op het gesuggereerde pessimisme te onderzoeken. Merkwaardig genoeg en onterecht heeft men aan die slotfase van zijn schrijverschap eigenlijk nooit veel aandacht besteed, vermoedelijk omdat het hier geen romans, maar alleen journalistieke bijdragen betreft. Literair hoogtepunt binnen deze verzameling reisbrieven, beschouwingen en verhalen is naar mijn mening de postuum verschenen bundel *Het snoer der ontferming* (1924). In dit artikel beperk ik mij tot dit werk.[3.]

In 1921/1922 maakt Couperus in opdracht van de Haagse Post zijn grote reis naar het Verre Oosten: Indië en Japan. Mede door de ziekte die hem in dat laatste land treft, wordt de Japan-ervaring in feite een aaneenschakeling van teleurstellingen. Het reisverslag *Nippon* getuigt hier voortdurend van. Terug in Nederland schrijft Couperus dan de Japanse verhalen en legenden die tezamen *Het snoer der ontferming* vormen. Zij maken op mij sterk de indruk de literaire verwerkelijking te zijn van het Japan zoals Couperus zich dat voor zijn desillusionerend bezoek gedroomd heeft. De verhalen, zesentwintig in totaal, verschijnen in 1923 in Groot Nederland, de vier legenden in Het Vaderland van datzelfde jaar.[4.]

Het snoer der ontferming staat helemaal in het teken van Boeddha Amida; in de proloog stelt Couperus deze god van ontferming aan zijn lezers voor. F.L. Bastet noemt het boek bovendien ‘het juwelen sluitstuk van de romans en verhalen waarin het Noodlot zo een belangrijke rol speelt.’[5.] Inderdaad is meer dan de helft van het aantal vertellingen, namelijk achttien van de dertig, met de noodlotsgedachte verbonden. Wat voor rol dat noodlot precies speelt, of met andere woorden hoe serieus wij het moeten nemen, zal ik hieronder uiteenzetten.

Enige definiëring vooraf is daarbij onontbeerlijk. Onder ‘noodlot’ versta ik een strikt autonome macht die het menselijk leven dirigeert en als zodanig individuele keuzemogelijkheden uitsluit. Vanuit de vooronderstelling dat deze macht zich *in* (in de vorm van het persoonlijke driftleven) of *buiten* de mens kan bevinden, onderscheid ik een *intern* en een *extern* noodlot. Bij de interpretatie van tekstplaatsen waarin een met noodlot te identificeren macht aanwezig is, zijn twee vragen van fundamenteel belang:

1. in welke gedaante wordt de noodlottige macht door de verteller en/of verhaalfiguren ten tonele gevoerd;
2. hoe is de houding van de verteller en/of verhaalfiguren ten aanzien van deze macht?

Uiteindelijk gaat het mij om de vraag of Couperus met zijn presentatie van het noodlot wel of niet als een fatalist moet worden beschouwd.

Het interne noodlot

De verhalen 'De spiegel', 'Jonge pelgrim' en 'Slangenmaagd en tempelbel' worden gekenmerkt door een tragiek die ons in eerste instantie op het spoor zet van een interne noodlotsinterpretatie. Laten we deze verhalen eens afzonderlijk bekijken.

Hoofdpersoon in 'De spiegel' is het jonge priesteresje Ama. Zij is bewaakster van de Zonnespiegel en valt ten prooi aan haar nieuwsgierigheid een blik in dit heilige relikwie te werpen, letterlijk een doodzonde: 'Nu is het ééne ure te laat, o eene enkele seconde maar, voor Ama om haar Noodlot te kunnen ontwijken.' (p. 93) Ama is zich haar zondige handelen terdege bewust: er zijn donkere angsten rondom haar, zij wankelt en haar hart en handen beven. Toch geeft zij zich over aan haar heftige verlangen om te zíen; dit verlangen vertegenwoordigt hiermee haar interne noodlot. Van een groot verzet tegen de impuls maakt de verteller geen melding: Ama geeft zich over en moet haar nieuwsgierigheid bekopen met de dood. Nadat zij in de spiegel het geluk van de eerste eeuwen der goden heeft aanschouwd, zijgt zij neer op de vloer, '(...) waar zij liggen bleef, dood en ontzield.' (p. 102) Het verhaal eindigt vol erbarmen: de goden ontfermen zich over de priesteres, op bevel van de Zonnegodin die zich ook eenmaal liet verleiden door de nieuwsgierigheid. Couperus geeft met dit verzoenend eind het begrijpelijke, menselijke van Ama's handelen aan: als zelfs goden toegeven aan zulke verlangens... een duidelijke relativering van het noodlotsgegeven.

De 'Jonge pelgrim', Umi-San, verwoordt zijn interne noodlot als volgt: 'De geile demon der wellustigheid (...) houdt mij in zijn klauwen (...).' (p. 132) Umi-San wordt

voortdurend belaagd door zijn onweerstaanbare verlangen naar vrouwen, door zijn natuurlijke, seksuele driften. Couperus beschrijft hem op sympathieke wijze: ‘Hij was een schoone, jonge man, forsch gewassen als een jeugdige pijnboom en zijn gelaat was van trekken fijn en regelmatig en geleek op het beeld van Amida in den tempel (...)’ (p. 104) Positief is ook de beschrijving van de invloed van liefdeservaringen op het gemoed van Umi-San: ‘dan voelde hij zich vol geluk om de uitbloeiende zaligheid in zijn jeugdige mannenlijf, maar onbevredigd, onbevredigd steeds (...).’ (p. 106) Umi-San bekent zijn ‘zonde’ aan een priester. Vanuit Boeddhistisch geloofsstandpunt is de natuurlijke wellust bedreigend als een innerlijke noodlottige macht en alleen te overwinnen door uiterste wilskracht, pelgrimstochten en meditatie. De verteller relativeert deze interpretatie van de wellust: ‘Ach, Umi-San kon er niets aan verhelpen, dat hij zoo overheerschend den drang naar de vrouw in zijn hart droeg.’ (p. 107), en bij monde van een oude kluizenaar: ‘Uw zonde kan niet meer dan uw jeugd zijn.’ (p. 127) De pelgrim zelf echter tracht zijn jeugdig gevoel aan banden te leggen; zijn ‘zonde’ blijkt niet beheersbaar en Umi-San pleegt uiteindelijk zelfmoord. Ook hier is het einde verzoenend, want Amida ontfermt zich over Umi-San: ‘Toen ontmoette Amida's glimlach Umi-Sans glimlach als één vonk menschelijkheid, zondig of zondeloos volgens armelijk menschbegrip, ontmoeten kan de ontzaglijkheid van goddelijke glorie en genade, waarin zij verzinkt.’ (p. 139/40) Couperus' bedoeling is hier onmiskenbaar: de mens maakt zelf zijn noodlot door natuurlijke verschijnselen als zondig te benoemen.

Louis en Elisabeth Couperus op weg naar Indië, 1921

In het fascinerende verhaal ‘Slangenmaagd en tempelbel’ verschijnt de seksuele drift eveneens als demonische macht. Anchin, een kuise pelgrim, wordt slachtoffer van de hartstocht van Kiyohime, een welige, maar gevaarlijke maagd: ‘(...) in haar hart en boezem huisde een slang, want zij was een slangemaagd (...).’ (p. 141) Ten opzichte van Anchin gedraagt Kiyohime zich als femme fatale: ‘(...) Kiyohime hield hem in hare armen als met twee slangen vast omkronkeld en boorde hem hare lustblikken in zijne oogen.’ (p. 146) Na drie weken slaagt Anchin erin de liefdesrazernij van Kiyohime te ontvluchten; hij spoedt zich naar een nabijgelegen klooster en verstopt zich in de tempelbel. Herschapen als slange-, drakevrouw, ‘(...) zij was geen mensch meer, bovenmenschelijke kracht, hoe boos ook, bezielde haar,’ begint Kiyohime de tempelbel te luiden. (p. 155) Haar hete lichaam doet de klok smelten en zelf brandt Kiyohime weg, ‘(...) mede met het smeltende metaal.’ (p. 158) Hoe het met Anchin afloopt is onbekend, maar de goede goden, (Boddhisattwa's) zullen zich ongetwijfeld over hem ontfermd hebben, veronderstelt de verteller. Over Kiyohime ontfermt zich de godin Kwannon: zij schenkt haar de balsem om ‘(...) daarmede te blusschen, lenigende en streelende den brand eener ziel in wat Zonde de menschen noemen maar wat de goden noemen met namen die wij, onwetende stervelingen, nimmer zullen verstaan.’ (p. 159) Net als in ‘Jonge pelgrim’ benadrukt Couperus de menselijke be- en veroordeling van natuurlijke verschijnselen.

Zo op het eerste gezicht hebben wij in de drie vertellingen met een intern noodlot te maken: verhaalfiguren gaan ten onder aan onbeheersbare emoties. Bij nadere beschouwing blijkt dat de noodlottige gevolgen van het handelen in rechtstreeks verband staan met de morele waarde die de verhaalfiguren aan hun innerlijke driften toekennen. Ama's nieuwsgierigheid wordt noodlottig, omdat er nu eenmaal een heilige wet is die haar verbiedt aan haar verlangen toe te geven. Umi-San en Anchin beoordelen hun seksuele gevoelens als zondig en daarom beléven zij die als een intern noodlot. Enigszins apart staat Kiyohime. Als incarnatie van het demonische kan er bij haar uiteraard geen sprake zijn van een beleving van intern noodlot. Voor de andere drie personages geldt echter dat er een intern noodlot is als gevolg van specifieke normen of wetten. Het *interne* noodlot is met andere woorden afhankelijk van *externe* factoren. Deze paradoxale kwestie is van groot belang omdat zij licht werpt op de houding van de vertelinstantie ten opzichte van zijn personages. De verteller stelt zich mijns inziens op het standpunt van een externe noodlotsinterpretatie. Hij laat immers zien - de geciteerde passages toonden het duidelijk aan - hoe de verhaalfiguren slachtoffer worden van ooit ingestelde dogma's volgens welke zij natuurlijke verschijnselen als zondig móeten beoordelen. Het interne noodlot wordt slechts door de verhaalfiguren als reële macht gevoeld; voor de verteller bestaat het als zodanig niet. Couperus drukt zijn medelijden met de personages uit door middel van de ontferming, waarmee hij elk der vertellingen laat eindigen.

Wat de legenden betreft, komen twee van de vier in aanmerking om op deze plaats behandeld te worden: ‘Gompachi en Komurasaki, Japansche legende van hartstocht’ en ‘Rijzende-Maan-Zilverzacht, Japansche legende van Weemoed’.

De hoofdfiguur van de eerstgenoemde legende, Gompachi, wordt als volgt getypeerd: ‘Hartstocht ziedde in het hart van de jonge Shirai Gompachi; van kind af aan ziedde hartstocht in hem, zeer moeilijk te bedwingen.’ (p. 209) Een moord uit drift is het gevolg van die hartstocht en

Gompachi vraagt zich af: 'Hangt dus (...) van een zwaard (...) ons leven en noodlot af?' (p. 213) Hij is niet van plan zich aan dit noodlot te onderwerpen:

> Hij balde de vuisten, sperde de oogen, klemde de tanden, als hij er aan dacht zijn jonge leven te kunnen verliezen om den wraak der speurende bloedverwanten. Tevens beloofde hij zich, zoo hij onstuimig bleef van onbedwingbaren aard, tevens slimmer en sluwer daarna te werk te gaan, mocht hij zich ook onverhoeds door zijne hartstochten hebben laten verleiden. (p. 218)

Desondanks wordt de hartstocht Gompachi noodlottig. Hij wordt slachtoffer van de haat-/liefdegevoelens die Komurasaki voor hem koestert. Eens redde Gompachi haar van de dood en sindsdien is zij wanhopig verliefd op hem. Teleurgesteld door zijn weigering om met haar te trouwen neemt zij uiteindelijk wraak: als vooraanstaande oïran (= prostituée) slaagt zij erin Gompachi volledig afhankelijk van haar te maken door een vergoeding te eisen die hij niet op kan brengen:

> Zij had hem nog lief, o zij beminde hem met hartstocht! Maar de zijne zoû slaaf van de hare zijn. Alle deze weeldedingen, die zij wilde... wilde zij ze werkelijk? Zij wist het zelve niet. Een raadsel was zij zichzelve. Een vreemde drang - die van een Noodlot - stuwde haar te doen en te zeggen als zij deed. (p. 235)

Ten opzichte van Gompachi vervult Komurasaki de functie van een extern noodlot. Zij hándelt immers als femme fatale.[6.] Zij buit Gompachi's seksuele drift uit; zij maakt gebruik van zijn hartstocht, *zijn* interne noodlot. Tevens echter staat zij machteloos tegenover deze, ongewilde handelwijze die daarmee *haar* interne noodlot vertegenwoordigt. Couperus vervolgt de zojuist geciteerde passage als volgt: 'Een bovenwereldsche Wil beheerscht ons, menschen (...).' (p. 236) Hij veralgemeniseert hier het incidentele karakter van de noodlotssituatie. Als Gompachi ter dood is gebracht vanwege een om Komurasaki gepleegde roofmoord, maakt ook zij een einde aan haar leven. De verteller smeekt in een epiloog ontferming af bij de goden: 'Wellicht zijn zij deze twee dolende zielen van Hartstocht tot toeverlaat en tot genade en vermurwen hunne goddelijke beden het vreeslijke Noodlot zelve en de onafweêrbare Noodwendigheid, die ons allen beheerscht.' (p. 239)

Het bovenmenselijke manekind Rijzende-Maan-Zilverzacht, dat zich per ongeluk op aarde bevindt, wordt verteerd door het verlangen naar hogere sferen. Dit verlangen bezorgt haar een continu gevoel van weemoed. Haar aardse liefde voor een jonge mikado kan deze gevoelens niet betomen. Rijzende-Maan-Zilverzacht kwijnt langzaam weg en wordt uiteindelijk weer opgenomen in de mane-sfeer. Daar verlangt zij echter terug naar de aarde, naar de mikado. Couperus besluit de legende met de algemene stelling: 'De Weemoed is overal en van alle sferen en ook het Verlangen is nooit te stillen.' (p. 271) Expliciet komt het noodlot in dit verhaal nergens voor; impliciet krijgt het gestalte in allesoverheersende gevoelens die doen kwijnen en lijden.

In de twee legenden verabsoluteert de verteller het individuele, interne noodlot tot een noodlot dat ons allen beheerst. Vooral in 'Gompachi en Komurasaki' is dit duidelijk. In tegenstelling tot de drie eerder behandelde verhalen wordt het noodlot niet gerelativeerd. Dat kan ook niet, want het noodlot in de legenden is niet te herleiden tot een extern normbesef; het woord 'zonde' komt er niet in voor. Wij hebben hier te maken met een intern noodlot in de zuivere betekenis van het woord:

een onbeheersbaar gevoel zonder meer. Voor een dergelijke, autonome emotie heeft de schrijver diep respect.

Het externe noodlot

In de historische vertelling ‘Taïra en Minamoto’ speelt het noodlot een interessante rol.[7.] Na een veldslag laat de krijger Kumagai zich door de door hem verslagen Atsumori, ‘bijna een kind nog’ (p. 75), overhalen hem te doden. Voor Atsumori betreft het hier een erezaak: een verloren gevecht kan niet anders dan sterven betekenen. Ondanks zijn grote aarzeling geeft Kumagai uiteindelijk toe: ‘Hij neemt zijn zwaard als zijn Noodlot hem dwingt te doen in deze ontzettende seconde.’ (p. 77) Couperus schrijft niet voor niets ‘*zijn* Noodlot’. Hij wijst hiermee op de keuzemogelijkheid die Kumagai heeft. De krijger vormt zelf zijn noodlot. Met een innerlijke, onbeheersbare impuls van agressie heeft de noodlotsdaad evenwel niets uit te staan. Daarom is er geen sprake van een intern noodlot. Kumagai's keuze hangt integendeel direct smen met een gedragscode die toentertijd binnen de Japanse krijgsethiek kennelijk gold als de enig juiste. Het is Kumagai's recht èn plicht de jongen te doden. Zijn noodlot is niets anders dan de consequentie van een als absoluut gevoelde wet. Door zijn personage aldus, namelijk in essentie ònjuist te laten kiezen, maakt Couperus hem tot een negatieve held. Kumagai is bovendien tragisch, want na zijn daad komt hij in gewetensnood: ‘Dit is niet wat hij wenschte; dit is niet wat hij ooit had kunnen denken, dat het goed zoû zijn voor land of volk, dit is geen heldhaftigheid meer; dit is nuttelooze slachting geweest!’ (p. 77) Kumagai ondergaat het gebeurde als een misdaad: ‘Hij heeft misdaan, de held, hij heeft gruwelijk misdaan, en gezondigd.’ (p. 78) Hij trekt daarom het bruine priestergewaad aan, opdat hij ‘(...) boete doe, boete doe tot den dood toe!’ (id.) In ‘Taïra en Minamoto’ laat Couperus heel duidelijk de morele implicaties van verkeerd handelen zien. Het noodlot is de kapstok waaraan de misdaad van Kumagai wordt opgehangen. Drie vertellingen in *Het snoer der ontferming* eindigen met een meervoudige zelfmoord. In één geval, namelijk in ‘De koelie’, is de fatale afloop het directe gevolg van een gedragscode, een wet en qua thematiek sluit dit verhaal dan ook goed aan bij het zojuist behandelde. Hoofpersoon is

de jeugdige, knappe Kamo, een koelie die een verboden liefdesrelatie heeft met Akari-no-Tera, de gemalin van een machtige Daimyo (= grootgrondbezitter). In feite is Kamo de rechthebbende, want oudere broer van de Daimyo; door zijn jaloerse stiefmoeder werd hij indertijd echter te vondeling gelegd. Akari beschouwt haar liefde voor Kamo daarom als zondeloos. Tijdens een van hun geheime ontmoetingen worden de geliefden gestoord door de verbolgen echtgenoot. Kamo is niet in staat te vluchten, '(...) wetende dat het Noodlot naderde.' (p. 203) Couperus noemt de personages 'drie noodlotswezens'; de Daimyo brengt het noodlot: 'Dit is de ure des onverbiddelijken Noodlots. Ik zal u straffen, zooals onze wet het wil.' (p. 204) Deze straf impliceert tevens zijn eigen ondergang: beide broers zullen tegelijkertijd harakiri plegen; Akari die tevergeefs om genade smeekt moet daarna hun voorbeeld volgen. Kamo ontvangt het hem aangereikte zwaard 'zonder aarzeling'. Akari hoeft geen eed af te leggen: zij zal gehoorzamen aan de 'Onvermijdelijkheid'. De drievoudige suïcide voltrekt zich en de verteller besluit zijn verhaal met een zogenaamde koelie-zang, waarin hij wijst op het onverbiddelijke noodlot en een uiteindelijk Nirwana.

De verhaalfiguren in 'De koelie' schikken zich zonder meer in de eisen die de wet aan hen stelt: wezenlijk tragisch zijn zij niet. Alleen Akari hoopt nog even op een wending van het lot; als zij beseft dat haar smeekbede zinloos is, legt ook zij zich bij de gang van zaken neer. De verteller geeft geen expliciet commentaar op de noodlottige afloop. De toon van medelijden en erbarming, die andere verhalen uit de bundel zo kenmerkt, klinkt in 'De koelie' nauwelijks door.

Ook in 'De aestheet' treffen wij het gegeven van de meervoudige zelfmoord aan. De aanleiding tot het fatale gebeuren is weer heel concreet: Senno-Rikyn, adviseur van de barbaarse regent Hideyoshi, heeft deze tiran doordrongen van zijn gebrek aan verfijning en daarmee diens genade verspeeld. Hij beseft dat het nu weldra met zijn 'sierlijk kunstleven' gedaan zal zijn, maar deze gedachte boezemt hem geen angst in. Nee, hij voelt zich juist 'vreemd gelukkig en tevens weemoedig', want

> (...) hoe zeer hij ook in te groote gekunsteldheid wellicht zijn ziel en leven in zich en om zich gekweekt had, hij had tevens een vreemde, geheime kracht in zich ontwikkeld, die, steunende op de opperste wijsheid der Chineesche overpeinzers, hem sterk deed staan in deze aardschheid, immers niet meer dan eene voorbij gaande seconde der Eeuwigheid, die hem wachtte. (p. 175/6)

De estheet relativeert de waarde van het aardse leven: binnen het grotere, kosmische verband stelt dat menselijke leven maar weinig voor. Volgens de eisen van de levensesthetiek, namelijk op de wijze zoals de Zen-priesters dit leren, wacht hij zijn einde vol 'Zelfbeheersching en Overgave' af. Wanneer een boodschapper van de dictator hem twee zwaarden brengt, gehoorzaamt hij even beheerst aan dit indirecte bevel: samen met zijn leerling O-Cha zal hij zelfmoord plegen. Die jeugdige O-Cha is echter wel bevangen door angst: 'De knaap, bleek, zag den aestheet met groote gesperde oogen aan. Hij beefde. De aestheet zeide niet anders dan: "Beheersch u".' (p. 181) Als O-Cha begrijpt dat vluchten of uitstel niet tot de mogelijkheden behoren, legt hij zich bij de situatie neer: 'De aestheet zag hem streng, straf, hard aan. Nu bleef O-Cha roerloos, gelaten.' (p. 183), en samen plegen zij harakiri, 'zonder aarzeling'.

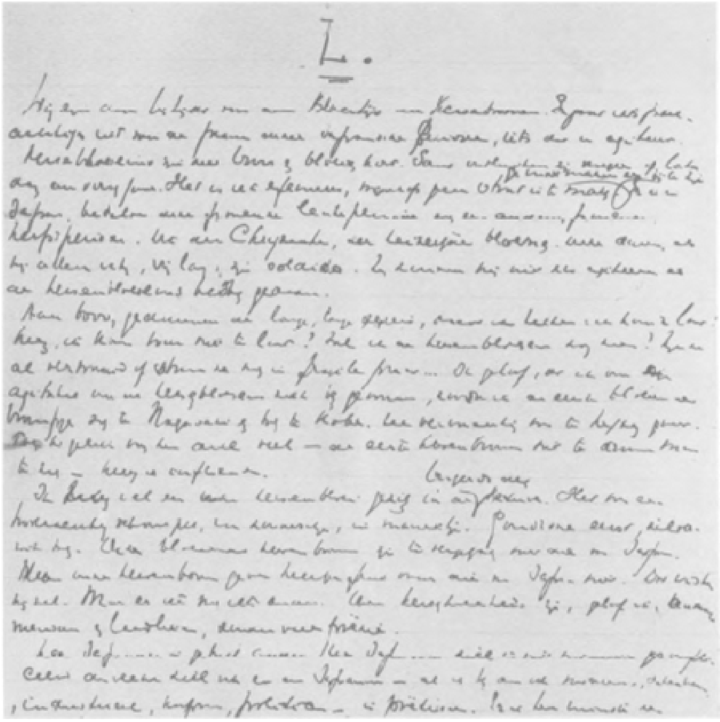
Is er in 'De aestheet' nu sprake van een extern noodlot? Enerzijds wel, want de macht van Hideyoshi wordt voorgesteld als onontkoombaar: 'Hideyoshi's ongenade was nooit te overleven.' (p. 175) Anderzijds moet bedacht worden dat tegen een

dergelijk tiranniek geweld actief verzet denkbaar, op z'n minst lógisch lijkt. Het is juist die gelaten-aanvaardende houding van de estheet waardoor de stiuatie zo'n noodlotsstempel krijgt opgedrukt. Met het ten tonele voeren van de jonge, aan het leven gehechte O-Cha geeft Couperus mijns inziens impliciet kritiek op deze beheerste, in feite tégennatuurlijke houding van de estheet.[8.] Wellicht is dit ook de reden waarom het ontfermende kader weer ontbreekt: veel minder nog dan de personages in ‘De koelie’ is de estheet tragisch of meelijwekkend.[9.]

Werd tot dusverre de meervoudige zelfmoord van hogerhand bevolen, in ‘Nishiki, dat is brokaat en Mikan, dat is oranje-appel’ kiezen de twee hoofdpersonen zelf voor de gezamenlijke dood. Die moet hen namelijk bevrijden uit de dagelijkse ellende van hun bestaan. Nog op een ander punt onderscheidt dit verhaal zich van ‘De koelie’ en ‘De aestheet’: geen grote distantie, maar warmte en ontferming typeren hier de vertellerstoon. Nishiki en Mikan zijn twee kinderen, respectievelijk vijftien en negentien jaar oud, twee ‘zusterzielen’ die elkaar in hun ongelukkig bestaan vinden. Beiden zijn zij de dupe van de wrede volwassenenwereld. Zo loopt Nishiki, als zij door omstandigheden gehoodzaakt wordt zich als hoertje te verhuren, in de val van een vals contract: veel langer dan haar werd voorgespiegeld moet zij dit vernederende beroep uitoefenen. Mikan kan als jonge priester de hem opgelegde ascese niet aan en wordt daarom door de hogepriester verstoten. Het ligt voor de hand Mikan te vergelijken met Umi-San uit ‘Jonge pelgrim’. In beide gevallen gaat het immers om een leefwijze die veel te zwaar, want tegennatuurlijk is. De innerlijke worsteling van Umi-San, zijn heftige strijd om zijn natuurlijke gevoelens te beteugelen, treffen we bij Mikan echter niet aan: zijn lot wordt uitsluitend éxtern bepaald, namelijk door de toorn van de hogepriester.

Ondanks de troost die Mikan en Nishiki elkaar bieden, zien zij maar één uitweg: de dood. Voordat zij samen in de afgrond springen, leggen zij stenen in de schoot van Jizo, de god der kinderen: ‘Zij belastten hem met àl hun aardsche leed om zelve leedloos den dood binnen te glijden en zondeloos misschien. Want wie weet de allerdiepste diepte der symbolen.’ (p. 62) De lijken van Nishiki en Mikan worden tentoongesteld: ‘(...) ten voorbeeld en om afschuw

te wekken bij wie hen zag na die zonde van dubbelen zelfmoord.’ (p. 63) Even eerder geeft Couperus echter aan dat het met die zonde wellicht wel meevalt. Het zijn de mensen die suïcidale handelingen als zondig veroordelen, de goden denken daar misschien heel anders over. In een korte epiloog verhaalt hij dan hoe Nishiki en Mikan inderdaad zondeloos het Nirwana binnentreden.



handschrift van een van de feuilletons van Couperus in de Haagsche Post

De manifestaties van extern noodlot hadden tot nog toe te maken met concrete, menselijkse instellingen, zoals tradities en wetten. In ‘De vuurvliegjes’, ‘De krekel’, ‘De mieren’ en ‘De zijdewormen’ doet zich eveneens zo'n concrete invulling voor, zij het op een andere manier.

Zoals de titels al aangeven, zijn het ditmaal geen mensen, maar dieren die centraal staan: deze dieren worden het slachtoffer van menselijke wreedheid. Jonge vrouwen versieren hun kapsel met de lichtgevende vuurvliegjes; een krekel vindt zijn einde in een kooitje, waarin twee meisjes hem aan zijn lot hebben overgelaten; de mieren leven onder de voortdurende bedreiging door mensenvoeten vertrapt te worden en de zijdewormen tenslotte worden gedood opdat de mens in zijde gehuld kan gaan. Niet voor niets gaat het in deze verhalen om kleine dieren: de macht van de mensen wordt er des te groter door. Ten

opzichte van deze nietige wezentjes vervullen zij de functie van een extern noodlot: '(...) de mieren noemden dien voet het Noodlot.' (p. 27) Zelf zijn de mensen zich hun noodlotsfuntie niet zo bewust. De 'weelde-vrouwtjes' die de vuurvliegjes als haarversiering gebruiken zijn nog als kinderen zo jong. Net zo speels-onbewust is het gedrag van de meisjes die de krekel gevangen hebben: met een aan kinderen eigen wispelturigheid zijn zij hun speelkameraadje al gauw vergeten: 'Hij zingt zijn wanhoop van nietig insect tegen het oneindige Licht uit.' Totdat hij sterft: 'Maar zelfs over een krekelziel ontfermt zich de ontzaglijke Amida.' (p. 26) Ook de mensen die de zijdewormen doden, denken daar niet bij na: 'Dat Boeddha hem vergeve, zoo hij milliarden moorden pleegt om in zijde gehuld te gaan (...) hij dènkt niet, de machtige mens (...).' (p. 84) De enige die zich in dit opzicht onderscheidt, is de wandelaar uit 'De mieren', hij probeert: '(...) de mieren te sparen, maar soms was zijn voet, onwetend, het Noodlot (...).' (p. 28/9)

Slechts in beperkte zin heeft de mens een enorme macht; in ruimer perspectief blijkt die macht zeer betrekkelijk te zijn. Couperus wijst ons hierop door juist mieren met mensen te vergelijken: 'De mieren (...) vonden hun nest een wereldstad, verborgen onder de aarde, en zij waren er zeer bezig in, niet minder dan menschen bezig zijn in wereldsteden als Tokio en Yokohama.' (p. 27)[10.] In 'De zijdewormen' verwoordt hij deze gelijkschakeling van mens en dier nog explicieter: 'Het dier heeft van dezelfde Ziel als de mensch zijn leven ontvangen en het is vreemd, dat een olifant en een mier verwant zijn aan elkander en eenmaal samen Nirwana binnen glijden zullen, tusschen sterren en rotsblokken, tusschen menschenzielen en alle atomen verheerlijkte stof.' (p. 80) Aan het einde van de tekst wordt dit nog eens samengevat als: 'De kern van het leven is voor al het levende de zelfde.' (p. 84) Het verschil tussen mens en dier is in wezen slechts schijnbaar, want een produkt van de menselijke verbeelding. Aan de macht die voortvloeit uit dit zogenaamde verschil moet daarom niet te veel waarde gehecht worden. Slechts vanuit de letterlijk nietige positie van krekels, mieren enzovoorts valt de mens te beschouwen als een vorm van extern noodlot. Tegelijkertijd zet de verteller deze identificatie op losse schroeven: 'De mieren noemden dien voet het Noodlot', oftewel: noodlot is een kwestie van naamgeving!

De vraag is nu of Couperus de parallel doortrekt en er boven de mens, net als boven de kleine dieren, grotere, machtiger wezens staan. In 'De zijdewormen' zegt hij hier het volgende over: '(...) wie weet tot welk nut, wij menschen, geboren zijn voor groote wezens, die zijn aartsengelen wellicht, die met ons spelen en die wij niet zien en bewust zijn (...).' (p. 81) Er is hier sprake van 'niet zien en niet bewust zijn'. Dit brengt ons op het aspect van het niet-weten; een aspect dat vanzelfsprekend nauw verbonden is met het nietigheidsbesef. Zoals de kleine dieren geen weet hebben van de grote mensenwereld, zo hebben de mensen geen inzicht in een hogere, bovenaardse werkelijkheid. In 'De krekel' lezen we: 'Amida weet waarom de wereld bestaat en waarom meisjes bestaan en krekels.' (p. 25) De wandelaar uit 'De mieren' ziet '(...) op naar de bergtoppen. Die schakelden, zoo velen, eindeloos weg, in de wijde avondlucht onder de sterren, meer en meer sterren, die glinsteren gingen, een talloosheid van glinsterende werelden...' (p. 30) De puntjes suggereren het onbekende, dat wat mensen niet kúnnen weten. De wandelaar blijkt zich bewust te zijn van zijn grote macht: '(...) hij meende, zonder dat de mier zich iets anders bewust was geweest dan levensroeping, plicht, ijver, had hij, wandelaar, toevallige wandelaar, toevallig noodlot, maar is dit ooit toevallig?, de macht gehad met een enkelen trap van zijn noodlotsvoet de mier te vernietigen (...).' (p. 30) Hij vraagt zich met andere woorden af of al het menselijk handelen wellicht van bovenaf bestuurd wordt: niets zou dan meer toeval zijn; zèlf blijft de wandelaar onwetend: soms is zijn

voet, zonder dat hij dat beseft, het noodlot. Ook in ‘De zijdewormen’ benadrukt de verteller het menselijke niet-weten tegenover het alweten van hogere machten: ‘O, wat is het doel van dit zoo samengestelde, ingewikkelde insectenleven? (...) Boeddha alleen weet dat en de andere in wijsheid vergoddelijkten, zij alleen weten (...).’ (p. 83)

Met de vier dierenverhalen houdt Couperus zijn lezers in feite een spiegel voor. Hij wijst ons in deze teksten immers op de eigen nietigheid, op de betrekkelijkheid van het aardse bestaan; een existentie die vooral door niet-weten gekenmerkt wordt. Tegenover dit aardse plaatst hij een bovenaardse sfeer die met alwetendheid en eventueel doelmatige sturing verbonden wordt, eventueel... want het blijft bij een vermoeden.

Ook de volgende, sterk symbolische vertellingen zijn, alhoewel minder rechtstreeks, met de noodlotsgedachte in verband te brengen: ‘De rotsblokken’, ‘Verwaaide lelies’ en ‘Vijver met karpers en waterval’.[11.] Net als de dierenverhalen blijken zij vooral een exemplarische functie te hebben.

In de twee eerstgenoemde teksten wandelt de lezer mee met een priester en zijn leerling. Rotsblokken en verwaaide lelies vormen voor de leermeester het illustratiemateriaal om de wijsheid te verduidelijken dat wat door het leven geteisterd is, geleden heeft, minstens zoveel waard is als, misschien zelfs waardevoller is dan wat nooit geleden heeft en daardoor onaangedaan is. De rotsblokken lijken ‘(...) lichamen te hebben, koppen, gelaatstrekken, gegroefd en verweerd (...) Sedert de eeuwen, dat zij ontstonden, martelde hen de wind en het water (...) Tot zij binnen drijven, als Boeddha's, het Nîrwâna, de glanzende meren van de Al-Bewuste Rust.’ (p. 16) Op de vraag van de leerling of gepolijste, gebeeldhouwde rotsblokken niet eerder het hemelrijk bereiken, antwoordt de priester: ‘Zullen zij niet eerder Nîrwâna binnen drijven dan wanneer slechts weêr en wind hen polijstte en hun ziel en lichaam gaf?’ (p. 17) Zo zijn ook verwaaide lelies niet lelijk, maar juist van grote schoonheid: ‘Onbezoedelde lelies en onbewolkte maneschijn zijn schoon, maar lelies over welke de wind ging en maan, waarover een wolk trekt zijn schooner. Een rimpel geeft soms schoonheid aan een gelaat, dat, rimpel-

loos zonder uitdrukking was... Dat waarover leven, hartstocht, zelfs droefenis ging, - een wolk en een wervelwind -, is mij inniger lief dan de emotielooze Onaangedaanheid.' (p. 35) De priester brengt hier een passief-positief levensgevoel onder woorden: het lijden impliceert voor hem de mogelijkheid van loutering, levensverdieping en levensverrijking. De lelies hebben onder de aanval van een tyfoon geleden, maar zijn er, hoe verwaaid zij ook zijn, sterk uit tevoorschijn gekomen: 'Zie hoe zij op nieuw ademen, leven, ontluiken gaan!' (p. 35) Behalve door het leven getekend, zijn de rotsblokken geduldig en de priester merkt naar aanleiding hiervan op: 'Is het Geduld niet de deugd der Wording, aan welke de Zaligheid is ten doel gesteld?' (p. 16) In 'Vijver met karpers en waterval' staat het geduld van de rotsblokken tegenover de rusteloosheid van de vissen. Zowel karpers als rotsblokken zijn onwetend wat de zingeving, het doel van hun bestaan betreft. De rotsblokken murmelen: '(...) wij weten ons geen doel in onze roerloosheid. Maar ons is beloofd door wijzen en heiligen eenmaal (...) binnen te drijven het heilige Nîrwâna (...) Geduld is al onze wijsheid en mijmering ons enkele doen: wij wachten af, wij wachten af, mijmerend geduldig en stil...' (p. 37/8)

Het laatste verhaal waarop ik in dit verband inga, is 'De dichteressen'. Couperus beschrijft hierin twee dichteressen die in karakter elkaars tegenpool zijn. Komachi is de hoogmoedige: als geniaal hofdichteres bezweert zij met haar incantaties de goden. Izumi is deemoedig: in alle eenvoud bezingt zij de bomen, bloemen en vogels; tot de goden durft zíj zich niet te wenden. Slijt deze Izumi haar levensdagen in eenvoudige, maar gelukkige omstandigheden, Komachi vervalt uiteindelijk in een staat van grote ellende: 'Wat jaren daarna de wreede wet van Karma had geëischt, is stervelingen niet duidelijk (...) O, Komachi, waar boet gij voor? Wat deedt gij in voorbestaan, dat nu de wreede wet u achterhaalt (...).' (p. 11/2) De verteller vermoedt dat haar hoogmoed Komachi noodlottig is geworden en hij wenst haar na haar dood een 'nieuw leven van loutering en nederigheid' toe. Het begrip 'loutering' sluit aan bij de thematiek van 'De rotsblokken' en 'Verwaaide lelies'; 'nederigheid' herinnert aan de strekking van de dierenverhalen: omdat men in het licht van de kosmos maar zo klein is, kan men beter een nederige dan hoogmoedige houding aannemen. De 'wreede wet van Karma' als extern noodlot lijkt meer tot de couleur locale te behoren, dan dat zij als verklaring serieus dient te worden genomen.[12.]

Van de legenden tenslotte komt er nog één in aanmerking om op deze plaats besproken te worden: 'De bittere wijsgeer, Japansche legende van wijsheid'. Hierin staan twee figuren centraal die sterk contrasteren: de wrokkende, bittere wijsgeer en de milde, begripvolle god Jizo.

De wijsgeer heeft werkelijk van alles geprobeerd om achter de waarheid te komen, om de essentie van het leven te achterhalen. Achtereenvolgens was hij koning, wetenschapper, kunstenaar, koopman, landbouwer en koelie. Verbitterd concludeert hij: 'Ik vond het doel van het Leven niet. Ik vond geen essentieele Wijsheid. Ik vond geen geluk, ook niet als man, vader en vriend.' (p. 253) Door louter meditatie zal hij nu trachten achter de waarheid te komen. Hij gaat zitten op een bergtop en is van plan '(...) hier, mijmerend, in bitterheid te blijven hurken op de wreven tot zijne benen verdord zouden zijn (...)' (p. 247) Al snel echter wordt de bittere wijsgeer in zijn mijmering gestoord door de ijle gestalte van de god Jizo. Tussen beide figuren ontwikkelt zich een boeiende dialoog.

Ontstemd door het bezoek van deze maar kleine godheid laat de wijsgeer zich toch door Jizo overhalen hem zijn levensverhaal te vertellen. Hij besluit zijn relaas met een hele reeks levensvragen, zoals:

> Weet gij, (...) waarom goden bestaan en menschen? Weet gij waarom wij geboren werden? Weet gij waarom wij lijen en arbeiden en ziek worden en sterven na de ons onverklaarbare nutteloosheid der aardsche bestanen? (p. 254)

Hij betwijfelt of Jizo een andere wijsheid kan stellen tegenover zíjn bittere levenswijsheid

> (...) dat nóóit iets is te weten en te doorpeilen van wat onze menschelijke ellende uitmaakt: de Ellende, die steeds het heillooze ideogram: Waarom? voor zich ziet wemelen, wat zij ook zich verbijt, doorvoelt, doorvroet, arbeidt, zich de laffe illuzie schept der Levensroeping en die van het essentieele nuttige Levensdoel. (p. 255)

Tenslotte balt de bittere wijsgeer zijn vuisten: hij vervloekt de mensen, de goden, zichzelf en Jizo. Zijn verbitterde betoog wordt door de verteller op de volgende wijze ingeleid: de blik van de wijsgeer '(...) was bitter, zijn mond, geheel zijn gerimpelde, oude gelaat, vertrok tot bitterheid en hij vroeg, als betoogde hij, als drong hij, als dwong hij (...)' (p. 254) Hij stelt de wijsgeer met andere woorden voor als een ongeduldige dwingeland.

Heel treffend is vervolgens het contrast dat Jizo met al deze bitterheid vormt. Vol geduld luistert hij naar de wijsgeer en nadat deze heeft gezwegen, heft hij '(...) het hoofd op en in den flauweren maneschijn blonken twee lange parelen hem in de oogen. Hij weende.' (p. 256) De god met het 'zachte gemoed' is het in principe eens met de wijsgeer en daarom huilt hij. Evenmin als de mensen iets weten, weten de goden iets. Ook Jizo kent het 'Waarom' der verschijnselen niet:

> Vermoedelijk is geheel deze wanorde en chaos - want meer kan ik vooral in de wereld van het aardsche bestaan der menschen niet zien - een onvermijdelijke vergissing van grotere goden en machten geweest, die dit noodlottiglijk schiepen en toen het geschapen was, eerst zagen de verschrikkelijkheid, die zij hadden verwekt, maar die toch niet anders hadden gekùnd dàn

> deze Verschrikkelijkheid (...) zoo scheppen, zoo verschrikkelijk en goden en menschen zoo gruwzaam. (p. 257)[13.]

Beiden, de wijsgeer en Jizo, zijn ervan overtuigd niets te weten. Het grote verschilpunt is wat zij met deze wetenschap doen: de wijsgeer wrokt, wordt voortdurend gekweld door het tartende ‘Waarom?’; Jizo aanvaardt:

> (...) al is dit alles eene vergissing, het is. Het bestaat nu eenmaal. Wij goden zijn en gij, menschen, zijt. En nu meen ik (...) Dat, zoo nu eenmaal dit alles is, het beter is de onmetelijke vergissing der groote goden te aanvaarden. En te doen wat wij kunnen en te aanvaarden wat ons geboden wordt. (p. 257)

Jizo weet het niet-weten te hanteren; hij doet iedere dag zijn taak af ‘(...) en daar is zelfs voor een god, een zekere kleine voldoening in. En daarbij, er zijn mooie en lieflijke dingen in de wereld.’ (p. 258) Het lijkt hem ‘(...) nutteloos te blijven volharden in te willen weten (...) Zoû het wellicht niet weldadiger zijn voor allen en alles... niet meer te willen weten maar te blijven... doen??’ (p. 259) Jizo vertegenwoordigt hier een levenshouding van constructieve daadkracht. Bovendien tracht hij in de hem omringende werkelijkheid, hoe onbetekenend die ook mag zijn, steeds de schoonheid te ontdekken: ‘(...) ook een dauwdrop is zoo weinig en toch zoo schoon, weldadig (...).’ (p. 259) Het plan van de wijsgeer om net zo lang te blijven zitten tot zijn benen verdord zijn keurt hij vanzelfsprekend af: ‘(...) want ons lichaam, menschelijk of goddelijk, is een quintessens van Schoonheid (...) en het willens en wetens te onkennen (...) zoû een groote zonde zijn (...).’ (p. 260) Uiteindelijk weerstreeft de wijsgeer niet langer en hij volgt het advies van Jizo op de daad te doen waartoe hij bestemd is: hij zal zich weer op de koningstroon zetten. Jizo noemt hij een ‘sentimenteele tiran en een tedere dwingeland’, hij vindt zichzelf bespottelijk. De bijgod antwoordt hierop: ‘Bittere wijsgeer, gij zijt eindelijk wijs!!’ (p. 262)

Wat heeft dit alles nu met extern noodlot te maken? Van noodlot is sprake waar Jizo het heeft over ‘Onvermijdelijkheid’ en ‘noodlottiglijke schepping’: de wereld wordt voorgesteld als een noodlottig ontstane chaos. Deze onderscheidingen zijn echter niet de hoofdzaak; de thematiek van de legende concentreert zich op het nietigheidsbesef en daarmee verbonden niet-weten. Dat de wereld een gevolg is van een eventueel noodlottige schepping doet er in feite weinig toe.

De legende ‘De bittere wijsgeer’ is naar mijn mening één van de belangrijkste teksten uit Couperus' laatste levensjaren. Ik ben er namelijk van overtuigd dat Couperus hierin door middel van de Jizo-figuur gestalte geeft aan zijn eigen visie op het menselijke bestaan.[14.] Voor deze stelling pleiten de volgende gegevens. De positieve levensbeschouwing van Jizo is een triomferende filosofie: in ‘zonne-overgotene schoonheid’ laat de verteller de wijsgeer aan het eind van de legende weer naar het aardse bestaan afdalen. Jizo wordt met grote sympathie beschreven als een tedere jongeling, een lieve, zoete god, die innig schoon en beminnelijk is. Jizo is de belangstellende, begrijpende gesprekspartner: ‘“Slaagdet gij?”, vroeg, *vol innig belang*, de lieve god Jizo (...).’ (p. 253, onderstreping van mij) De wijsgeer streeft steeds tegen; voor de zachte nederigheid en gevoeligheid van Jizo heeft hij maar weinig waardering: ‘Gij weent!, *smaalde* hem de Bittere Wijsgeer.’ (p. 256, id.)

Deze twee voorbeelden zijn heel typerend voor de manier waarop Couperus de wijsgeer en Jizo beschrijft en juist deze wijze van beschrijven geeft aan hoe dicht het vertellersstandpunt bij dat van Jizo ligt. Uitgangspunt van dat standpunt is de

erkenning dat het menselijke bestaan maar zeer nietig is, dat de zin van het leven voor gewone stervelingen (en voor bijna-menselijke goden!) niet te achterhalen is en dat er een hogere, onbekende werkelijkheid moet zijn. Die hogere werkelijkheid valt wel op allerlei manieren te benoemen, maar niet te doorgronden. De acceptatie van dit niet-weten maakt een relatief gelukkig bestaan mogelijk: constructief te werk gaan met dat wat geboden wordt. De wereld biedt genoeg schoonheid, maar je moet er wel oog voor hebben, deelt de schrijver zijn lezers bij monde van Jizo mee.

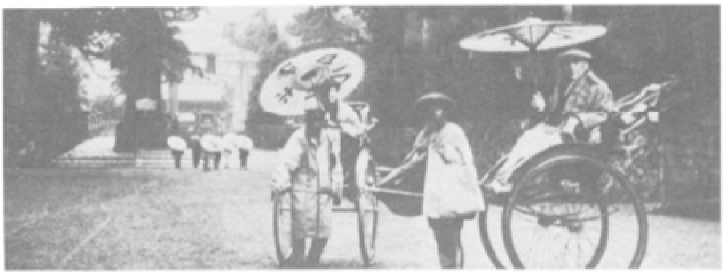
In 'De bittere wijsgeer' heeft Couperus op fascinerende wijze uiting gegeven aan een positief wereldbeeld; zijn grote mededogen met de tragische, zoekende ziel is daarbij opvallend.

Tot zover mijn analyse van de noodlotsthematiek. Het is tijd om terug te keren naar ons uitgangspunt: elke betekenis moeten wij hechten aan het noodlot en is *Het snoer der ontferming* het werk van een fatalist?

Wij hebben gezien hoe Couperus herhaaldelijk suggereert dat er een hogere werkelijkheid bestaat. Die bovenaardse dimensie valt wat haar autonomie betreft onder de in het begin van deze beschouwing gegeven noodlotsdefinitie. Volgens het tweede gedeelte van die definitie dirigeert het noodlot het menselijk leven. Van belang is nu dat Couperus zich over dat leidinggeven nauwelijks, en waar hij dat doet slechts in modale termen, uitspreekt. Hij maakt derhalve niet de indruk zelf in zulke dirigenten van het menselijke bestaan te geloven. In een paar gevallen stelt hij het handelen wel voor als door autonome krachten bestuurd, maar die krachten blijken dan steeds innerlijk, dus onderdeel van de persoonlijkheid, te zijn. Wanneer Couperus over goden schrijft (Amida en andere Boddhisattwa's), kent hij hun naast een abstracte alwetendheid een - en dat is bij hem veel belangrijker - concrete, troostende, ontfermende functie toe. Frappant is bovendien dat goden in zijn presentatie meer menselijk dan goddelijk zijn.

Couperus aanvaardt dat hij het vermoede mysterie van een hogere werkelijkheid nooit kan doorgronden; in de verhalen vinden wij dit terug als het motief van het niet-weten. De aanvaarding uit zich in de beleden deemoed, nederigheid. Door de vaste overtuiging nooit te zullen weten, wendt de schrijver zich uiteindelijk af van die hogere

dimensie. Hij laat het mysterie voor wat het is en richt zich op de concreet-kenbare, aardse realiteit, op de mens, een produkt van goddelijk falen (Jizo!), die in het licht van de kosmos zo ontzaglijk nietig is. Die menselijke existentie is absurd èn tragisch: het individu een eenzame zoeker die nooit antwoord krijgt. De problematiek die Couperus verwoordt is algemeen, niet-tijdgebonden; de levensvragen die hij de wijsgeer laat stellen, zijn ook in onze tijd herkenbaar.[15.]



Louis en Elisabeth Couperus in Japan

Couperus beschrijft het menselijke bestaan als *vrijheid in gebondenheid.* Volgens de traditie van het determinisme demonstreert hij hoe er aan het menszijn *natuurlijke* grenzen, zoals sekse en dood, zijn gesteld.[16.] In zijn verhalen onderzoekt hij deze beperkingen, deze determinerende factoren van het bestaan. Tot op zekere (namelijk natuurlijke!) hoogte heeft het individu de ruimte om zijn leven naar eigen goeddunken in te richten. Couperus' erkenning van die relatieve vrijheid vloeit logisch voort uit zijn ontkenning van een hoger dirigerend principe. Noodlot is in deze opvatting een uitermate betrekkelijk begrip. Couperus is dan ook geen fatalist. Veeleer is hij een realist met een optimistisch geloof in menselijke mogelijkheden.

Door middel van zijn verhalen laat Couperus zien hoe mensen zichzelf in de weg zitten, hoe zij ten onder gaan aan beperkingen die zij zichzelf hebben gesteld en die hun natuurlijk menszijn frustreren. In plaats van zich te laten meedrijven op de spontane levensstroom creëren zij vanuit hun onzekerheid schijnzekerheden in de vorm van religieuze, politieke of andersoortige dogma's. Zulke dogma's maken het doen van een individuele, ethische keuze overbodig en lijken daarom een vereenvoudiging van de eigen existentie: zij brengen een ordening in de chaos aan. Tevens echter betekenen dergelijke instituties een verstarring van het spontane menszijn. Over deze negatieve werking schrijft Couperus mijns inziens. Vol melancholieke mildheid verwoordt hij telkens weer die onomstotelijke tragiek van de kleine ziel die in zijn zoeken naar essentie totaal verstrikt is geraakt.

Couperus ontmaskert het zogenaamde noodlot. Hij voert daartoe verhaalfiguren ten tonele die tragisch ten onder gaan aan hun eigen tegennatuurlijke wetten en zich daarbij beroepen op een voor hen reëel, maar in wezen slechts denkbeeldig fatum. Hij demonstreert hoe de noodlottige afloop van een dergelijk handelen rechtstreeks is terug te voeren op een in principe veranderbare oorzaak. Zijn kritiek op zo'n handelwijze, waarbij het noodlot als kapstok fungeert, maakt hij kenbaar met de literaire middelen die hem daarbij ter beschikking staan, zoals vertellerscommentaren, sympathiseren met positieve, harmonieuze helden en distantie ten opzichte van negatieve helden. De hierboven behandelde verhalen uit *Het snoer der ontferming* tonen mijns inziens duidelijk aan dat Couperus zèlf niet in een noodlot gelooft: geen gelatenheid, maar gedrevenheid en mededogen kenmerken de visie die erin tot uiting komt. Zij sluiten hierin geheel aan bij het overige werk uit de periode 1920-1923.

Eindnoten:

1. Zie de respectieve werken *Van gedroomd minnen tot ons dwaze bestaan* (Hasselt 1973, p. 108) en *Louis Couperus, een verkenning* (Den Haag 1965, p. 204).
2. Zie: A. Vogel, *Louis Couperus, een schrijversleven* (Amsterdam 1983, p. 203).
3. Hiermee wil ik overigens niet suggereren dat de rest van het tekstmateriaal niet de moeite waard zou zijn. Integendeel! Dit materiaal is echter te omvangrijk om in een artikel zinvol en verantwoord te kunnen behandelen. Voor de beschrijving van die teksten verwijs ik naar mijn doctoraalscriptie *Ik ben een mier in 't midden mijns gemijmers, een onderzoek naar de levensbeschouwing van Louis Couperus in de periode 1920-1923* (R.U. Leiden 1986).
4. Bij mijn analyse ben ik uitgegaan van de eerste druk in boekvorm (1924); waar ik citeer, vermeld ik de pagina's van die druk.
5. Zie Bastets nawoord bij de tweede druk van *Het snoer der ontferming* (Den Haag 1986, p. 233).
6. Komurasaki is niet zoals Kiyohime een prototype van de femme fatale: zij is zich het verkeerde van haar handelen voortdurend bewust; zij handelt immers tegen haar zin. De echt fatale vrouw *geniet* juist van haar kwaadaardig handelen en ervaart dat geenszins als immoreel. In tegenstelling tot het *demonische* van Kiyohime is Komurasaki *menselijk.* (Zie met betrekking tot het omgekeerd normbesef: *The romantic agony* van Mario Praz, p. 108).
7. In feite betreft het hier een beschrijving van ‘heroïsche prenten’. De vertellerstoon is afstandelijk, behalve waar het de episode van Kumagai en Atsumori geldt.
8. Deze interpretatie van O-Cha als contrastfiguur, als een personage dat dient om het vertellersstandpunt gestalte te geven, wordt gesteund door het feit dat Couperus ook via deze jongen en de andere leerlingen van Sen-no-Rikyn zijn kritiek op het ziekelijke estheticisme van laatstgenoemde ventileert.
9. Het verhaal ‘De aestheet’ is mede belangrijk omdat Couperus er mijns inziens in afrekent met een overdreven estheticisme. Van een ‘zelfportret’ (Van Tricht, p. 207) of ‘verhulde autobiografie’ (Bastet, Nawoord, p. 232) is volgens mij juist geen sprake. De koele, tegennatuurlijke houding van de estheet staat lijnrecht tegenover Couperus' voorkeur voor spontane emotie; door middel van vertellerscommentaren maakt de schrijver zijn kritiek op Sen-no-Rikyn kenbaar.
10. In het werk van de periode 1920-1923 komt de vergelijking mensmier herhaalde malen voor (*Oostwaarts*, brief nr. XXIII en *Intieme Impressies*, nr. IV en XIII).
11. Gezien het statische karakter van de handeling in deze teksten is het wellicht beter van *schetsen* te spreken.
12. Couperus' kritische opmerkingen over de Karma-wet in *Nippon* (brief nr. XXVIII) ondersteunen deze interpretatie.
13. In de reeks *Intieme Impressies*, nr. XIV verwoordt Couperus eenzelfde visie. De door Jizo benadrukte *onvermijdelijkheid* van de goden-vergissing formuleert hij in die impressie echter minder absoluut, namelijk als *onbekende*, *vage* levensstuwing.
14. In tegenstelling tot Bastet (Nawoord, p. 232) identificeer ik Couperus dus liever met Jizo dan met de wijsgeer.
15. Popma spreekt in dit verband van een ‘modern levensgevoel’ en hij noemt de schrijver vanwege die moderniteit zelfs een voorloper van de existentiefilosofie (*Beschouwingen over het werk van Louis Couperus*, Amsterdam 1968, p. 262).
16. Ik sluit mij met deze interpretatie van het determinisme aan bij de visie van Pim Lukkenaer, die eerder in dit tijdschrift heeft betoogd dat determinisme geen fatalisme impliceert, maar juist een optimistische mensbeschouwing is (‘In het voetspoor van Zola’, BZZLLETIN 129, 14e jrg., 1985)

August Hans den Boef

Enige noten en trillers bij Bordewijks bekendste roman

> Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
> deurwaardershuizen met de harde deugd
> van Katadreuffe die zijn doel bereikt
>
> Gerrit Achterberg (1953)

Vijftig jaar geleden is het in 1988 dat F. Bordewijks *Karakter. Roman van zoon en vader* verscheen. In één van de schaarse interviews die hij toestond (1962) merkte Bordewijk het volgende over deze roman op: ‘Alleen mijn roman *Karakter* sloeg in, een boek dat ik zelf niet tot mijn beste reken. Misschien sloeg het daarom wel in.’ Dat inslaan klopt, met *Bint* is het Bordewijks bekendste en populairste werk, onlangs verscheen de zesentwintigste druk, het is in het Duits en in het Engels vertaald en tot een vijfdelige televisie-serie bewerkt.

Behalve een groot aantal vrijwillige lezers kent de roman ook een groot aantal professionele: na de recensies van Ter Braak, Vestdijk, Donker en anderen bij de verschijning werden ook latere generaties critici door *Karakter* geïntrigeerd. Is het niet pretentieus om te menen aan een halve eeuw kritiek nog iets te kunnen toevoegen? BZZLLETIN 96 (1982) bevatte bijvoorbeeld een voortreffelijk artikel van Pim Lukkenaer, ‘Karakter als zelfverminking’. Lukkenaer heeft onder andere de rol van alchemistische principes, de manier waarop de macht wordt verbeeld en de visie op het communisme vrijwel definitief beschreven.

Het volgende artikel moet dan ook als een complement met dat van Lukkenaer worden gelezen, niet als een correctie erop. Aspecten die in het onderzoek van Lukkenaer minder relevant waren, uitspraken over *Karakter* die na 1982 zijn gedaan etc, aan de hand van een andere benadering dan tot nu toe meestal is gebeurd. Op inhoudelijke aspecten is vaak gereageerd, ik wil mij in eerste instantie concentreren op een aantal technische. Op de parallellen en contrasten tussen de verschillende personages, op de betekenis van de namen, op de manier waarop Bordewijk de spanning hanteert en via motieven diverse betekenislagen met elkaar verbindt.

Verder wil ik een aantal (voor)oordelen ontzenuwen. Eén is er dan hopelijk al gesneuveld: dat Bordewijks fort eerder in de verhalen ligt dan in de romans. Apart wil ik ingaan op een misvatting van Bordewijk zelf, namelijk dat hij de juridische wereld in *Karakter* van onderaf en van buitenaf heeft geschilderd, vervolgens op die van critici die menen dat het alleen om een ontwikkelingsroman gaat - ik vind het een standenroman - of menen dat Dreverhaven toneelspeelde toen hij opperde aan Katadreuffes carrière te hebben meegewerkt. Toch weer inhoudelijk wil ik mij buigen over de vraag wat voor iemand Katadreuffe nu precies was - oudere antwoorden kunnen mij tot op de huidige dag niet bevredigen. Tot slot een vrolijke noot: de humor in het boek is mijns inziens onderbelicht ten faveure van de ernst.

Aan het feit dat ik zonder enige introductie verscheidene malen de namen van de twee belangrijkste personages uit *Karakter* heb gebruikt, moge de lezer duidelijk zijn dat ik de inhoud van de roman bekend veronderstel. Laat ik die opdat de lezer weet waar hij aan toe is hier nog even (niet neutraal) samenvatten.

Karakter is een roman met een verteller die zich binnen de advocatuur en de maatschappelijke elite beweegt. Die meent dat er een schier onoverbrugbare kloof tussen deze elite en het volk bestaat en die aan de hand van één voorbeeld een zeldzame osmose tussen de standen demonstreert. Het voorbeeld van Jacob Willem

Katadreuffe, natuurlijke zoon die in een Rotterdams arbeidersmilieu opgroeit, die slaagt doordat Joba, zijn moeder, hem niet helpt, de deurwaarder Dreverhaven, zijn vader, hem tegenwerkt en in laatste instantie, doordat hij een enorme zelftucht aan de dag weet te leggen. Een pyrrhus-overwinning, want deze tucht isoleert Katadreuffe voorgoed als individu. Heeft Bordewijk niet zelf gezegd dat zijn romans illustreren hoe iemand te gronde kan gaan aan ondeugden of *te ver doorgevoerde deugden*? Dit laatste is het geval met Katadreuffe bij wie de drang tot isolatie mede wordt gevoed door zijn angst voor seksualiteit, waardoor hij die weer kan sublimeren in zijn zelftucht.

Prelude

Frans Kellendonk (1987) prefereert de verhalen van Bordewijk boven diens romans. Die zijn te negentiende-eeuw van opzet: Bordewijk 'was, als schijver, niet muzikaal genoeg om zijn langere boeken in beweging te krijgen (...) Het muzikale element bij uitstek, de tijd, speelt in zijn werk geen rol van betekenis.'

Pim Lukkenaer noemt daarentegen de ordening van de hoofdstukken in *Karakter* 'bijna muzikaal'. De eerste zeven beschrijven de jeugd van Katadreuffe tot zijn indiensttreding bij Stroomkoning, het volgende vijftal zijn eerste jaar aldaar. Onder deze twaalf dragen driemaal hoofdstukken paarsgewijs dezelfde titel. Verderop komen geen identieke titelparen voor, maar herhalingen op afstand en variaties. Zo luitden twee hoofdstuktitels, ver uit elkaar, 'Dreverhaven' en ze omsluiten een tweede herhaling, die hoofdstukken 'Katadreuffe en Dreverhaven', die door twee groepjes van drie worden gescheiden.

Lukkenaer noemt dit herhalingsprocedé 'rondo-achtig' en wijst er verder op hoe voor het slothoofdstuk de titel is

F. Bordewijk

omgekeerd in ‘Dreverhaven en Katadreuffe’. Symbolisch voor de overwinning van de zoon op de vader. Een derde herhaling vertoont eveneens een ontwikkeling. Twee hoofdstukken heten namelijk ‘De weg naar Leiden’. Een vierde herhaling heeft eveneens betrekking op een variatie: ‘Zaken en liefde’ wordt ‘Zaken, liefde en fraude’.

Men kan beweren dat deze door Lukkenaer beschreven muzikale ordening slechts berust op het inventief bedenken van hoofdstuktitels - volgens mij geeft Bordewijk hiermee ook een duidelijke indicatie van de kern van de handeling waar het in de hoofdstukken om draait.

Hierna wil ik laten zien dat Bordewijk ook op andere niveaus tot een subtiele compositie in staat is. Het eerste niveau: de parallellen en contrasten tussen de personages. Het tweede niveau: de naamgeving die het beeld van het personage onderstreept. Het derde: het effect van de herhaling in de beschrijving.

Het koor der personages: parallellen, contrasten, namen

Bordewijk heeft tussen zijn personages duidelijke parallellen gecreëerd. Zo zijn Katadreuffe, zijn moeder en zijn vader alle drie even compromisloos, onverzettelijk, of zo men wil ‘intransingeant’. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het ongehuwd blijven van de diverse protagonisten. Joba immers heeft besloten om niet met Dreverhaven te trouwen omdat zij zichzelf de zwangerschap kwalijk neemt (p. 9). Dreverhaven weigert op zijn beurt Katadreuffe te erkennen. Voor hen beiden is het alles of niets. Joba noch Dreverhaven trouwt met iemand anders. Evenmin als Katadreuffe, zoals deze laatste meedeelt aan Lorna te George, de vrouw in zijn leven (p. 234). Zij is ondanks haar liefde voor Katadreuffe wel met iemand anders gehuwd, maar de vierde persoon, Jan Maan blijft wel weer ongetrouwd. Joba had dit al op p. 72 voorzien en Maan zelf beschouwt zijn niet-huwen als een overeenkomst met Katadreuffe, die dit eveneens had geconstateerd (p. 189 en 191).

Omdat Joba meent dat de jongen zichzelf moet redden (p. 99) werkt zij passief net zo mee aan de vorming van Katadreuffes karakter als Dreverhaven actief met zijn tegenwerking. De drie mannen, Katadreuffe, Dreverhaven en Maan, duiden Joba altijd aan via een voornaamwoord’ ‘zij’, ‘haar’, een ander punt van overeenkomst.

Naast overeenkomsten vertonen de personages ook veel contrasten. We zien de grappige Piaat tegenover de droge Carlion; de luie, bespiegelende De Gankelaar tegenover de scherpe, energieke Kalvelage; de voorname Rotterdamse deken tegen de uit het volk afkomstige Stroomkoning.

Sommige contrasten worden niet zozeer in het karakter van de protagonisten zichtbaar als wel in hun ontwikkelingslijn. De neergang van Dreverhaven die tenslotte levensmoe is en de adem van de wet in zijn nek voelt, vormt een duidelijke tegenstelling met het sociale klimmen van zijn zoon. Vergelijkbaar verhoudt zich het steeds dogmatischer en harder worden van de communistische arbeider Maan tot de ontwikkeling die, onder invloed van zijn carrière, de gevoelens en gedragingen van Katadreuffe doormaken.

Het principe van herhaling en variatie in de beschrijving van de personages wil ik demonstreren aan de figuur die Bordewijk hierin het ruimst bedeelt: Dreverhaven. Katadreuffe wil ik, zoals gezegd, apart behandelen.

Dreverhaven is de reus van Rotterdam. Dat reusachtige komt op verschillende manieren aan de orde. Op de eerste baldzijde wordt Dreverhaven al het ‘zwaard zonder genade’ genoemd. Verschillende malen wordt hij met ‘ceasar’ aangeduid,

varianten daarvan zijn 'vorst' (p. 210), 'oude heerser' (p. 245) en, indirect, farao. Op p. 82 staat namelijk dat 'de buurt sprak van het huis van meneer Dreverhaven zoals het toeristendom spreekt van de piramide van koning Cheops.' En 'cyclopisch' (p. 58 en 91) is dan ook het handschrift van deze 'Simson van het recht' (p. 211).

Deze titaan heeft ook dierlijke eigenschappen. Katadreuffe hoort hem een 'bloedhond' noemen en vindt hem 'een kerel als een beest' (p. 30). Dreverhaven slaapt 'de slaap der roofdieren' (p. 82) en als een roofdier herkent hij ook 'de stap van zijn welp' (p. 124). Voorts is hij een 'gorilla' met 'apehaar' (p. 172 en 246) en 'varkenshaar' (p. 208). Veel ruimte voor militaire vergelijkingen vindt de verteller in het optreden van Dreverhaven met de enorme sigaar in de mond, al dan niet in functie. Paperassen 'staken dreigend naar voren als vaandels van een leger op oorlogspad.' In een hoek van zijn mond hield hij een sigaar, onwaarschijnlijk lang door een lange sigaren pijp, schuint ietwat omhoog. Het was 'of een slagschip één kanon dreigend hield gericht.' (p. 30) Wat later een 'sigaar in een mondhoek als een stuk geschut' (p. 57) of 'al zijn dienstenveloppen in slagorde voor zijn geduchte borst.' (p. 80) Dreverhaven 'marcheerde' (p. 82), 'alle jassen open en bol van de wind gelijk een fregat in volle zee.' (p. 123, hier ook: 'hij pafte machtig (...) beide achterkomers in zijn zog') Op bezoek bij Joba heeft Dreverhaven 'het vuurwapen van zijn sigaar schuins omhoog gericht op een onzichtbaar doelwit.' (p. 206) De vergelijking met een marinevaartuig maakt ook Katadreuffe, als hij vlak voor zijn beëdiging aan de balie verneemt dat Dreverhavens advocaat Schuwagt bezwaren maakt: 'dit waren alzo de laatste troeven van de vijand. Hij moest vlak voor de haven worden getorpedeerd.'

Het principe van de herhaling van dit soort kwalificaties en dat vam de paralellen in karakters is ook terug te vinden in de beschrijving en de dialoog.

Wanneer Joba plotseling Dreverhaven in haar wonzing ontdekt (p. 23), voelt ze zich spierwit worden: 'In een oogwenk herwon zij zich. Met een ongelofelijke wilskracht (...), zelfs dat haar gelaat zijn normale teint herkreeg.' Katadreuffe is in het kantoor van Stroomkoning eveneens geschokt bij de aanblik van Dreverhaven: 'Toen hij voor de kamerdeur stond wist hij met een ongelofelijke wilskracht alles in zich neer te leggen wat buiten het verband stond tot het komend bezoek, wist hij zelfs te bereiken dat zijn gelaat zijn normale teint herkreeg.' (p. 38)

Een ander voorbeeld: 'Wat verbeeld je je wel, dat ik voor jou een uitzondering maak? Je bent een debiteur,' voegt Dreverhaven zijn zoon toe als deze verwacht dat juist zijn vader hem niet zal laten failleren (p. 91). Wanneer Katadreuffe zijn moeder over deze afwijzing vertelt, vat zij het nog eens samen in: 'Schuld is schuld.' (p. 97)

Expliciet trekt de verteller zelf een parallel op p. 86: 'Onwetend sprak hij dezelfde woorden als zijn moeder toen zij in de kraamzaal de hulp van derden afwees.'

Verschillende voor- en achternamen in *Karakter* hebben een speciale betekenis in relatie tot de drager. Soms leidt een naam tot bepaaldee associaties, waarbij een speculatieve interpretatie kan dreigen.

De criticus Anthonie Donker verbond de naam Katadreuffe met de Rotterdamse havenbuurt Katendrecht (1938). Zelf denk ik eerder aan 'katastrofe', vooral omdat Bordewijk via een noot op p. 7 benadrukt dat die naam 'op zijn Nederlands' dient te worden uitgesproken. Menno ter Braak maakte zich op zijn beurt vrolijk over deze aanwijzing en vraag zich af of we die naam soms 'op zijn Grieks' moesten uitspreken (1951)

Nu heb ik gemerkt dat veel lezers, ondanks Bordewijks aanwijzing, Katadreuffe op zijn Frans uitspreken, min of meer rijmend op 'druif'. Op zijn Nederlands uitgesproken heeft de naam hetzelfde ritme als 'katastrofe'. Onbedoeld zat Ter Braak er niet ver naast met zijn Grieks.

De naamgeving is één van de niveaus waarin Bordewijk de techniek van de overdrijving toepast, zoals hij dat ook doet met karikaturale kwalificaties als 'monsterachtig' of 'reusachtig'. Die katastrofe moeten we dus niet 100% letterlijk nemen.

De naam Dreverhaven wijst op doordrijven en het tweede deel van deze naam op zijn formaat van reus in de stad aan de Maas en ook - concreter - op zijn legendarische scheepsbeslag.

Stroomkoning is de koning van de rivier, en wordt regelmatig met een 'leeuw' vergeleken, hij bezit ook 'kattesnorren'. Deze koning van het water en van het dierenrijk staat naast de 'ceasar' Dreverhaven: ooit hebben ze elkaar groot gemaakt.

Van Rijn, de naam van een rivaliserende rivier, is de naam van Te George metgezel op het strand.

Maan contrasteert met de 'zonnen', een aanduiding die Katadreuffe aan de advocaten verleent. Zo verwijst ook de voornaam van Stroomkonings echtgenote, Iris, de dageraad, naar haar 'zon' de advocaat. Maan als zonne-contrast, de man uit het volk, uit de nachtzijde van de samenleving, tegenover de zonzijde van de bourgeoisie, zoals Lukkenaer interpreteert, lijkt me waarschijnlijker dan de visie van Carel Peeters (1987): 'Een beetje maanziek, getuige zijn hardnekkige en al te idyllische liefde voor de Communistische Partij Holland.' Vooral omdat Maan soms verre van idyllisch over het communisme spreekt, lijkt me deze interpretatie onjuist. Op p. 128 haalt Maan 'expres de bloedigste gebeurtenissen uit de communistische beweging op.' Zie ook deze uitbarsting: 'En als ik onder moet gaan, dan zal ik stinken, Jacob, dan stink ik nòg alle kapitalisten weg.' (p. 190)

Hamerslag, de assistent van Dreverhaven, bezit 'spieren als een pakdier'. Naast deze fysieke associatie kan men denken aan de hamer van de veilingmeester en de rechter. Kolengrijper is de bijnaam van de andere assistent, het monster Den Hieperboree. 'Als een kraan met een staaldraad en een hangende bak uit de haven' (p. 80) is een beschrijving van deze figuur die de 'Hyperboreeërs' uit de Griekse mythologie, die 'boven de Noordenwind leven'. Dit volk uit het kille Noorden vereerde de zonnegod Apollo. 'Verdikkeme, wat is die wind steenkoud,' zegt Hamerslag op p. 123, als hij samen met Den Hieperboree bij een ontruiming assisteert.

Schuwagt, de rotte appel van de Rotterdamse balie: schuw, stiekem, maar je moet hem in de gaten houden. Te George heet Telger als ze een kind (telg) heeft. Haar meisjesnaam straalt nobelheid uit en lijkt naar de vorm op die van jonkheer De Gankelaar. Deze naam doet weer denken aan iemand die zijn gang gaat op kantoor, maar ook aan iemand die wankelmoedig is.

Confrère Piaat is in zijn humor een ‘pias’, doch later vanwege zijn zwakke hart eerder een ‘pierrot’.

Harm Hein, bakschipper, is ‘breed, zwaar gezond, een loot van Rotterdam op zijn best’ (p. 129). De alliteratie van zijn korte naam versterkt dit beeld, evenals zijn bijnaam Knol.

Bij de voornamen is de relatie moeder-zoon, Jacoba-Jacob, deze zo verwante karakters, opvallend. De voornamen van Dreverhaven, Arend Barend, versterken elkaar als in een kwadraat. De voornaam Molyneux past uitstekend bij de decadente zoon van Stroomkoning.

Katadreuffe wordt door de arts De Merree op grond van zijn lichaamsbouw ‘Aninoüs, geen Apollo’ (p. 181) genoemd. Bij de eerste naam zou het kunnen gaan om de gunsteling van keizer Hadrianus, een Griekse jongeman van grote schoonheid, die in het jaar 130 zijn leven voor de keizer offerde, of om de aanvoerder van Penelopes vrijers die door de pijl van echtgenoot Odysseus om het leven kwam. Waarschijnlijk gaat het om de eerste.

Zelf vergelijkt Katadreuffe zich op p. 249 in zijn relatie tot Te George met een andere mythologische figuur. De laffe Leander die aan de oever bleef. In de Griekse mythologie is Leander de minnaar van Afrodites priesteres Hero. Elke nacht zwom hij naar haar toe, maar hij verdronk toen Hero's lamp een keer was uitgewaaid. Katadreuffe beschikte dus niet over deze moed om de stroom over te zwemmen. N.B.: op diezelfde plaats heeft hij het weer over de ‘bruiloft’ van de rivier.

De verteller als componist: spanning en motieven

Een probleem met de personages is dat zij niet altijd direct vanuit de verteller worden beschreven. Soms wordt het ene personage vanuit het andere gezien, zoals Katadreuffe en De Gankelaar wanneer zij elkaar op het kantoor voor het eerst ontmoeten. Cruciaal is ook de manier waarop

Katadreuffe zijn vader ziet en hoe hij tegen zijn moeder aankijkt. Meestal verschilt de focalisatie vanuit een personage niet substantieel van de manier waarop de verteller de betreffende antagonist presenteert. Een enkele keer echter wel en in deze gevallen zijn ze functioneel. Dat bijvoorbeeld Te George anders tegen Katadreuffe aankijkt dan De Gankelaar heeft te maken met de verschillen in achtergrond en met haar liefde voor de jongeman.

Af en toe blijft het onduidelijk met wie we meekijken. Deze onzekerheid wordt veroorzaakt door de manier waarop de verteller de gedachte van zijn personages weergeeft: een manier waarbij het onderscheid tussen enerzijds vrije indirecte rede en anderzijds eigen commentaar vaag blijft. Een voorbeeld hiervan is De Gankelaars opinie over Rentenstein (p. 43) en de wederzijdse gevoelens van teleurstelling waarmee hij en Stroomkoning afscheid nemen van elkaar: de eerste had toch liever bij een ‘eerste-klas’ praktijk gewerkt en Stroomkoning viel het tegen dat de jonkheer niet het verwachte cachet aan zijn kantoor had verleend. Over de verschillen tussen de verteller en Katadreuffe inzake de advocatuur wil ik het later hebben.

Regelmatig intervenieert de verteller in de chronologie van zijn verhaal om de spanning daarvan te verhogen. De eerste keer heeft die interventie te maken met het beslissende gesprek tussen Katadreuffe en zijn curator De Gankelaar, waaruit hij een baan op diens kantoor weet te slepen. Op p. 31 wordt Katadreuffe binnengeroepen, maar het hoofdstuk dat volgt geeft geen verslag van het gesprek, doch een beschrijving van de relatie Katadreuffe-Maan. De eerste deelt zijn vriend mee dat hij op het advocatenkantoor gaat werken. Pas in het volgende hoofdstuk vernemen we hoe het gesprek met De Gankelaar verliep.

Even cruciaal is het onderhoud van Katadreuffe met Dreverhaven, nadat deze voor de tweede maal het faillissement van zijn zoon heeft aangevraagd en waarbij de laatste aanvankelijk verwacht dat de vader de zoon niet te gronde zal richten. Op p. 77 begint het hoofdstuk ‘Dreverhaven’, een uiteenzetting over diens leven en werk, met een aantal korte flash-backs. Aan het slot hoort Dreverhaven zijn zoon de trap op komen naar zijn werkkamer, waarop hij hem een korte vraag toevoegt: ‘En?’ De voorgeschiedenis hiervan wordt in het *volgende* hoofdstuk beschreven. We lezen over de brief waarin het faillissement wordt aangevraagd, De Gankelaars onthulling dat Dreverhaven achter het bewuste woekerbankje steekt en vervolgens Katadreuffes tocht door donker Rotterdam. Pas nadat vanuit hem Dreverhavens uiterlijk is beschreven, sluit de chronologie zich weer met de herhaling van het woordje ‘En?’ (p. 88)

De spanning kan voorts worden verhoogd door vooruitwijzingen. Als Katadreuffe voor het eerst vijftien gulden van zijn salaris afdraagt aan zijn moeder, eigdigt het betreffende hoofdstuk met een soort cliff-hanger: ‘Hij deed het één keer.’ (p. 76) Pas later verneemt de lezer dat het tweede faillissement hiervan de oorzaak was, nadat bovendien de al genoemde verbreking van de chronologie al had bijgedragen aan de spanning.

Andere vooruitwijzingen zijn explicieter van aard, als de verteller voorspellende formuleringen gebruikt: ‘later zou hij beseffen dat...’, ‘hij besefte niet dat hij toen reeds...’. ‘het zou later opgroeien tot...’. Of, bij het afscheidnemen van De Gankelaar en de constatering dat er geen schittering van Katadreuffe uitgaat: ‘Misschien later.’ (p. 195) Weer andere vooruitwijzingen kunnen daarentegen pas achteraf, na interpretatie als zodanig worden geduid. Ik zal hiervan één voorbeeld wat uitgebreid beschrijven, een voorbeeld bovendien van Bordewijks zorgvuldige compositietechniek: de fraude van Rentenstein.

Het eerste spoor vinden we op p. 65, waar De Gankelaar zijn bedenkingen ventileert bij de intimiteit tussen Dreverhaven en Rentenstein. Dreverhaven ‘zal

denkelijk niet zelf stelen, maar hij lijkt me zo iemand om dat anderen bij te brengen. En Rentenstein is, onder ons gezegd, een slappeling.' Later observeert de verteller: 'Maar Rentenstein die steeds wilszwak geweest was bezat de laatste tijd in het geheel geen wil meer, zijn geweten was niet zuiver, hij vreesde ontdekking.' (p. 134)

Kort daarna vinden Katadreuffe en Te George dat Rentenstein er niet al te florissant uitziet (p. 143), maar pas op p. 147 - terwijl Katadreuffe zich die observatie herinnert - hoort hij van Stroomkoning dat de bureauchef heeft gefraudeerd. Daar herinnert Stroomkoning zich op zijn beurt het timide gedrag van Katadreuffe toen die hem over het tweede faillissement wilde inlichten en zijn eerste gedachte daarbij: dat de jongen hem had bestolen (p. 149). Een interessante vooruitwijzing tenslotte signaleert Pim Lukkenaer op de eerste pagina. Het verklaart voor hem waarom Dreverhaven zijn zoon juist de advocatuur in 'tegenwerkte'. Dat heeft te maken met de brief waarmee de geldschieter Dreverhaven te slim af was, uit woede waarover de deurwaarder zijn dienstbode overweldigde. Die brief was namelijk 'Uitmuntend geredigeerd, daarachter moest wel een advocaat steken.' Ik vind die 'advocaat' als vooruitwijzing wel wat ver gaan, maar niet onaannemelijk.

Afgezien van deze technieken verbindt de verteller belangrijke elementen in zijn verhaal via motieven. Ik wil op twee ervan nader ingaan: de dentuur en de groene wol. Het motief van de dentuur legt een verbinding tussen de verteller en Katadreuffe, het is bovendien belangrijk omdat dit motief ook in ander werk van Bordewijk voorkomt. Op p. 109 kijkt Katadreuffe naar het gebit van Te George en realiseert hij zich het volgende: 'ik ben precies als de zoölogen, ik kijk ook eerst naar hte gebit.' Dan glimlacht Katadreuffe (zo fataal voor de jonge vrouw), net als op p. 194 wanneer hij zich opnieuw van zijn zoölogische preoccupatie bewust wordt.

De verteller trekt regelmatig aan de hand van het gebit indirecte conclusies over de persoonlijkheid van de drager. Reeds op p. 9 heeft hij het over Joba's 'harde tanden' en drie bladzijden verder blijkt haar 'eens mooie harde gebit (...) door de geboorte ijlings verwoest.' De dentuur van haar kind wordt op p. 17 beschreven: 'Het had een

mooi gebit, maar niet zo stevig als het hare geweest was vóór zijn geboorte. De tanden waren niet zo vierkant, te zuiver wit om blank te kunnen heten, van een zuiver krijtwit. Hun dubbele rij lag mooit en gaaf in de mond als het kind lachte, maar het lachte zelden.'

Ook van andere personages duikt het gebit op, men denke aan de 'muizetandjes' van curator Wever (p. 99), het 'schots en scheef staande' gebit van het kleine volksmeisje Pop Graanoogst (p. 105), of de 'mooie tanden' van juffrouw Van Alm, die Stroomkoning toch niet het vertrek van voorgangster Te George doen vergeten (p. 216).

Het motief van de groene wol (waarin Bordewijk indirect een positieve uitspraak over abstracte kunst doet), symboliseert het wegkwijnen van Joba door tuberculose. In haar handwerk oogstte zij namelijk in het begin veel succes met een wol van een door zeewater veroorzaakte groene kleur. Later kan zij deze teint niet meer krijgen en het lukt haar evenmin om hem via kunstgrepen te reproduceren. Nog later is zij zelfs 'vergeten' hoe het groen er precies uitzag. Veelbetekenend is de vondst die haar zoon, vlak voor het slot van de roman, in haar handwerk doet. Ik laat het testament waarin zij voor hema 1 wat hij haar ooit afdroeg heeft vastgezet, buiten beschouwing. Het gaat hier om het moment dat daaraan voorafgaat, als Katadreuffe een knot wol in de hand neemt: 'welk een mooie kleur groen zo in het licht, de kleur fonkelde.' Hiermee wordt de naderende dood van Joba onderstreept: ze zal niets meer hebben aan de begeerde kleur die ze heeft (terug-)gevonden.

Niet toevallig is het zeewater dat het kleureffect heeft veroorzaakt. Haar liefde voor de Maas is immers opmerkelijk. 'Ze wou naar de rivier, nooit ergens anders heen.' (p. 19, zie ook p. 12) Daarom mag ze de oer-Rotterdamse bokschipper Hein zo graag: 'een brok brak water, een levend stuk haven (...) zo openhartig, zo stevig, een man van het volk op zijn best. En de man van de stroom die haar altijd zo boeide.' (p. 130) Want: 'het water was haar grootste genegenheid, en het water dat was Rotterdam.' (p. 230) Twee motieven, water en groene wol, met elkaar verbonden. En is 'motief' niet bij uitstek de term die de literatuurkritiek aan de muziek heeft ontleend?

De componist als advocaat

Regelmatig levert de verteller commentaar op de gebeurtenissen en wanneer dit commentaar betrekking heeft op de rechtspraktijk is het duidelijk gekleurd door de achtergrond van een 'geachte confrère'. Interessant omdat zowel Bordewijks toelichting op *Karakter* als sommige interpretaties stellen dat de roman in de juridische wereld *van buitenaf* belicht.

Bij de verschijning in 1938 kreeg de roman een flaptekst mee (ook later enige malen gebruikt, tot in 1986) waarin de volgende observatie is opgenomen: 'De wereld van de rechtsspraak is in deze roman niet gezien vanuit het standpunt van de advocaat, maar vanuit dat van een kantoorbediende - de zoon - en dat van een deurwaarder - de vader.' Deze observatie is belangrijk omdat Bordewijk bij de redactie van de flaptekst betrokken was en omdat hij hem later in vergelijkbare bewoordingen zou herhalen in zijn beroepsherinneringen *Geachte confrère* (1956).

Hoe rijmen we deze observatie met een serie andere in de roman, die ik hierna ga bekijken (de cursiveringen zijn door mij aangebracht)?

- p. 53: ‘Stroomkoning had indertijd de *goede gedachte* gehad samen met zijn medewerkers om half een te lunchen in de lantaarnkamer (...) Onder het koffiedrinken zouden dan de belangrijkste zaken besproken worden.’

- p. 62: ‘Stroomkoning bewaarde daarbij *niet voldoende afstand*, voor een advocaat liet hij zich *teveel* in met iemand die deurwaarder was en al aanstonds berucht om ontzettende hardheid tegenover debiteuren (...) Overigens was hij inderdaad niet iemand die eer nastreefde, hij wou werken en verdienen (...) En hij was met al zijn confrères goed, men mocht graag de bonhomie en de eenvoud van zijn optreden.’

- p. 98: (Katadreuffe) ‘moest nog veel leren: een advocaat van kwade zaken behoeft er immers nog niet ongunstig uit te zien.’

- p. 135: (Stroomkonings kantoor als treffend voorbeeld van cliënten die regelmatig verschijnen) ‘een geval dat Katadreuffe hield voor iets buitengewoons dat echter niet zo zeldzaam was.’

- Ondubbelzinnig duidelijk is het met wiens blik we kijken als Katadreuffe de Rotterdamse deken toevertrouwt dat zijn radicale vriend Maan hem een bourgeois en een kapitalist noemt: ‘Katadreuffe zag iets van een glimlach op het gezicht van de deken, *hij wist niet* dat juist zijn laatste woorden hem in diens ogen van iedere verdenking zuiverden, zonder meer.’ (p. 242)

- p. 149: ‘Hij was eenmaal aldus, op kantoor al te gemakkelijk, hij had zijn kantoor niet in de hand. Dan gebeuren onafwendbaar zulke dingen.’ Is hier Stroomkoning - berouwvol - zelf aan het woord of toch de commentariërende verteller?

Andere voorbeelden die door het vage verschil tussen commentaar en vrije indirecte rede zijn veroorzaakt, noemde ik hierboven al.

Aan het slot is het verschil tussen ‘van binnenuit’ en ‘van buitenaf’ vrijwel niet meer meetbaar. Katadreuffe heeft daar immers het stadium van confrère bereikt. Dat blijkt niet alleen uit de voornemens tot verdere uitbouw van de carrière en tot de vorming van ‘all round-man’, maar ook door Katadreuffes *correctie* van zijn vroegere opinie over Stroomkoning. Hij vindt dat hij toen een blaag was. Voor mij het indirecte bewijs dat Stroomkoning in het begin inderdaad door een confrère werd gezien: er bestond immers een verschil met de observaties van de verteller. Vergelijk Bordewijks roman eens met *Havinck* (1985) van Marja Brouwers. Ondanks het feit dat haar hoofdpersoon een advocaat is, vernemen we een stuk minder over de advocatuur dan uit *Karakter.*

Wanneer men de bovengenoemde opmerkingen van Bordewijk zou beperken tot het innerlijk van de advocaten, namelijk dat hij dit buiten de roman heeft gehouden, is dit

ook niet altijd het geval. Bij het afscheidsgesprek tussen De Gankelaar en Kalvelage is duidelijk iets van hun persoonlijkheid aanwezig. (p. 195-196).

Kortom: de stelling dat de wereld van de advocatuur louter van onderaf en van buitenaf wordt bekeken blijkt niet houdbaar.

De eerste violist: problemen met seksualiteit

Katadreuffe wordt gekenmerkt door zijn zelftucht en zijn ambities. Hij is 'matig in alle dingen', 'kuis' (p. 66 en volgens p. 129 'daarin weleens te benepen'); hij luistert naar de radio om vreemde talen te leren, beschikt over 'zelfdwang', 'kastijdt' zichzelf (p. 86 en 103). Kortom, zoals hij zelf aan Te George meedeelt (p. 233): 'Ik ben bezeten van één idee, ik ben bang voor alle andere, ik heb een particuliere veiligheidsdienst dien mij elke dag en nacht bewaakt.' Dat dit niet alleen eerzucht en tucht te maken heeft, illustreert de vraag die Katadreuffe op zijn ontboezeming laat volgen: 'Is dat niet laf?'

Waarom lafheid, vraag ik me op mijn beurt af. Zou die lafheid te maken kunnen hebben met angst voor seksualiteit? Niet voor niets wordt Katadreuffes kuisheid 'te' benepen genoemd en wanneer hij droomt van een slapende Te George, gaat dat als volgt: 'Dan keek hij op haar neer en allerduidelijkst, lieflijk, zag hij haar profiel. Zijn verbeelding bleef onbedorven, de verbeelding van een kind.' (p. 189) Als de arts De Merree zich wat laat meeslepen door zijn beroepsherinneringen en details wil verstrekken over wat er bij zijn geboorte met Joba gebeurde, onderbreekt Katadreuffe hem: 'In godsnaam dokter, bespaar me dat, ik ben er niet nieuwsgierig naar.' (p. 201) Deze formulering wijst erop dat Katadreuffe niet zozeer door respect voor zijn moeder wordt geëmotioneerd, maar door iets anders. Is het de angst voor seksualiteit of de angst voor zijn eigen lichamelijkheid, omdat de geboorte benadrukt dat Katadreuffe zichzelf niet heeft gemaakt?

Die lafheid, zoals hij het zelf noemt, zou kunnen betekenen dat hijzelf beseft hoe hij seksuele gevoelens sublimeert, of liever gezegd, ontkent. Want zegt niet de verteller dat Katadreuffe 'het begrip van de kinderziel was (...) ontgroeid, maar hij bezat een goede kijk op vrouwen, en ook op mannen, en ook op zichzelf.' (p. 137-138) Deze passage over zelfkennis en het ontgroeien van de kinderziel werd de verteller overigens ingegeven door de blindheid van zijn hoofdfiguur voor het behaagzieke gedrag van de kleine Pop Graanoogst. Tamelijk expliciet verklaart de verteller hoe er een eind aan die blindheid komt: 'ze werd groot en had al vormen. Eensklaps zag hij in dit kind de vrouw, hij doorschouwde het diep en hij schrok.' (p. 224)

Vrouwen die hun seksuele aantrekkelijkheid niet lijken te gebruiken of er niet over beschikken - Joba, mevrouw Graanoogst, Kalvelage en op een bepaalde manier ook Te George - komen er redelijk vanaf. Zo is Kalvelage, 'Nog jong, in niets vrouwelijk, haast geen lichaam.' (p. 69)

Mevrouw Starels is echter een opzichtige vleesklomp, Sibculo een heupwiegend leeghoofd, mevrouw Rentenstein een pathetisch delletje. Lieske 'zit goed in haar vlees', maar (of dienen we in het geval Katadreuffe te stellen 'en') haar troebele ogen irriteren bovenmate (p. 104-105). De weerzin die Lieske en Sibculo bij hem opwekken, heeft overduidelijk te maken met zijn angst voor zinnelijkheid. Een speciaal geval vormt de echtgenote van Stroomkoning, Iris. Net als Te George is ze mooi en behoort ze tot de betere kringen: 'maar ze was sportief, heel gespierd.' (p. 52, zie ook Te Georges voorkeur voor het tegen de wind in fietsen, p. 109) Met

andere woorden, beschaving en sport leiden de aandacht af van seksualiteit. Een merkwaardige eend in de bijt is Van Born, die de mannelijkheid in het voorkomen weer te ver doordrijft. In combinatie met haar verloofde wekt zij Katadreuffes walging op: 'Het scheen een paartje in travestie, maar antipathiek.' (p. 225)

Ook in Katadreuffes houding tegenover vrouwen stuiten we op het probleem dat het niet altijd duidelijk is of het object via de hoofdpersoon of via de verteller wordt gefocaliseerd.

Vanuit Katadreuffe geschiedt de introductie van mevrouw Starels op p. 29: 'een dame (...) met ontkleurd haar, gekleed met chique opvallendheid, toch van het zware Rotterdamse slag.' Deze observaties keren terug op p. 135-136, maar uitgebreider en beschouwender en meer vanuit de verteller (eenzelfde mengvorm zien we op p. 175 en 222-223). Overigens is het regelmatig terugkeren van deze dame voor de handeling op zich niet functioneel, het vervult dan ook meer de rol van 'running gag', bijna zoals Janssen en Janssens in *Kuifje.*

Eveneens vanuit Katdreuffe maken we kennis met Sibculo (p. 28-29), vanuit hem zien we haar ook op p. 66 en 157-158, waar zijn afkeer van haar middelmatigheid zich bij die van haar fysiek voegt: 'Katadreuffe wilde graag toegeven dat voor een zeker soort kantoorwerk de vrouw een grote geschiktheid kon bezitten, maar als zijn die niet bezat hoorde in haar plaats een man.' Toch mengt zich de verteller ook in deze passage in de overwegingen van zijn held. Dat bedenkingen over vrouwelijke broodroof op het niveau van de bedienden wel en op dat van advocaten niet worden geventileerd, heeft te maken met de standsopvatting in *Karakter*, waarop ik later terugkom.

De vrouw van Rentenstein wordt zowel vanuit Katadreuffe gefocaliseerd als vanuit Stroomkoning, maar vooral vanuit de verteller (p. 148-150).

Hierboven heb ik al gewezen op de suggestie van identiteit tussen de opvattingen van de verteller en zijn hoofdpersoon inzake de visie op de belangrijkste personages. Ondanks eventuele verschillen in focalisators rijst er een vrij homogeen en negatief vrouwbeeld uit *Karakter* op. Nu kan men stllen dat de mannen er weinig positiever afkomen. Doch dan bedenke men dat de 'Rotterdamse zwaarte' bij Starels pejoratief werkt, bij schipper Hein daarentegen als positief!

Op verschillende plaatsen nuanceert de verteller het beeld van de koude, aseksuele streber enigszins, zonder overigens in de hooflijnen te treden. Want dergelijke passages illustreren slechts hoe Katadreuffes carrière verloopt.

Aanvankelijk wordt hij depressief in zijn kamer, raakt hij onwel als hij verneemt dat zijn vader achter het woekerbankje steekt, reageert hij panisch als hij merkt dat hij slaapwandelt, raakt hij in verwarring als hij beseft hoezeer Te George hem aantrekt, schreeuwt hij series verwensingen tegen zijn vader. Dit alles benadrukt slechts dat op deze momenten de carrière nog niet is voltooid.

Later blijkt Katadreuffe over tact te beschikken bij zijn opvolging van Rentenstein, voelt hij sociaal mee, neemt hij de ontslagen Rentenstein in genade aan, is hij in staat tot poëtische observaties (over de rivier de Maas als het huwelijk van zee en bergen), vat hij het plan op om zich in de cultuur te verdiepen en de religie een plaats in zijn leven te geven. Zo ‘groeit’ hij.

Een aparte karaktertrek van Katadreuffe is zijn preoccupatie met het vooruithelpen van anderen. In chronologische volgorde zijn dat: Maan, Pop Graanoogst, Van Bork en tenslotte Rentenstein. Deze zendingsdrang komt voort uit de levensfilosofie die Katadreuffe na zijn staatsexamen aan zijn collega's uiteenzet: ‘Laten we beginnen met onszelf te ontdekken. Ik wil niets anders dan graag vooruitkomen. Ieder onzer moet dat willen, dan kòmt hij vooruit...’ Het is de projectie van iemand die inderdaad ‘bezeten is van één idee’ en ook ‘altijd bezeten is van de idee anderen vooruit te brengen’ (p. 156). Deze observaties wijzen naar een andere laag in *Karakter*, behalve een ontwikkelingsroman met psychologische trekjes is het een standenroman.

Eerste- een tweederangsorkesten: standenroman

Karakter heeft verschillende thema's. Volgens de al eerder aangehaalde flaptekst is het belangrijkst: ‘de strijd tussen zoon en vader’, vandaar ook de ondertitel van het boek. Het motto uit Coleridge's *The Ancient Mariner* veralgemeniseert de ondertitel: ‘A sadder and a wiser man / He rose the morrow morn.’ Sadder and wiser, want Katadreuffe is aan het slot van de roman immers tot het inzicht gekomen ‘dat vier mensen in zijn leven waren en het was alles een droefheid.’ (p. 249)

Uit dit besef blijkt dat de lijn Katadreuffe-Dreverhaven weliswaar belangrijk is maar niet de enige: ook in de relatie met zijn moeder, met Maan en met Te George ziet Katadreuffe de keerzijde van zijn vervulde ambities. Hij staat aan het begin van een tweede loopbaan, als succesvol advocaat en zakenman, dat heeft zijn zelftucht hem toch maar opgeleverd. Jawel, plus de totale eenzaamheid!

Ik zou met Pierre H. Dubois (1971) dan ook liever spreken van een ‘roman van een carrière’, een Bildungsroman die de ontwikkeling van volksjongen tot advocaat, van man tot heer, beschrijft. Heer, maar geen volledig mens: de liefde en de vriendschap bevinden zich buiten het bereik van Katadreuffe.

Nu zijn er in *Karakter* verschillende ‘verzachtende omstandigheden’. Helbertijn Schmidt-Küller (1980) stelt bijvoorbeeld dat slechts de relatie met Te George mislukte vanwege Katadreuffes ambities. Die met Maan moet veel minder negatief worden opgevat dan in de sombere evaluatie aan het slot. Katadreuffe wil immers dat Maan na Joba's dood bij hem in huis komt, zo betoogt Schmidtz-Küller. Die intentie is er inderdaad, maar ik kan hemm moeilijk rijmen met het toekomstprogramma dat Katadreuffe zich op p. 244-246 stelt: ‘All-round man moest hij worden’ en zelfs ‘God bij zih inlijven.’

Los van zijn materialistische achtergrond is het niet vreemd dat Maan hieruit de volgende conclusie trekt: ‘Een band tussen twee mensen die elkaar niets te zeggen hebben is dadelijk kapot.’ Maan is het ook die uitspreekt wat de verteller al in mildere

formuleringen had gesignaleerd (p. 219): ‘je beseft de morele depressies niet van stromeloos rondlopen. je bent een verblinde enghartige kapitalist.’

Want het volk was Katadreuffe gaan tegenstaan door de stank en het platte accent: ‘Hij vervreemdde van het volk, hij steeg, maar ook het volk vervreemdde van hem, het zakte.’ Kortom, er is een min of meer objectieve instantie aan het werk, waarvan het sociale stijgen van Katadreuffe een exponent vormt. Volgens mij is die instantie Bordewijks visie op standsverschillen die hij aan de carrière van zijn held demonstreert. Hieronder zal ik de belangrijkste opmerkingen die op standsverschillen betrekking hebben, de revue laten passeren.

Eerst enkele over het volk of vertegenwoordigers daarvan. Graanoogsts ogen ‘hadden de blik van melancholie die soms zo treffend kan zijn bij het volk dat zich zijn melancholie niet bewust is.’ (p. 104) Ook Lieske, zijn dienstbode, leidt vanwege haar vergeefse liefde voor Katadreuffe aan ‘een verdriet dat dit primitieve volksmeisje wellicht zelf nauwelijks begreep.’ (p. 138)

Geen wonder dat slechts weinigen uit deze stand kunnen opklimmen: de Burgeiks ‘zouden altijd in een ondergeschikte positie blijven’ (p. 43), Pop Graanoogst ‘zou later opgroeien tot een opzichtige volksschoonheid’ (p. 105) en Katadreuffe is ‘een zeldzaam verschijnsel’ omdat hij goed kan leren (p. 131).

Want ‘Hoe zelden maar bleek iemand uit het volk een hoofd te hebben geschikt voor studie. Het leerhoofd was doorgaans erfelijk, de kinderen uit de hogere standen kwamen beter toegerust ter wereld, hun koppen waren ronder, hun voorhoofden hoger, de nauwe of vluchtende schedels bleven bij hen een uitzondering.’

Al op de eerste bladzijde van *Karakter* wordt de nadruk gelegd op het verschil tussen een deurwaarder en een advocaat, of Dreverhaven nu honderd keer het zwaard zonder genade heet of niet. Joba ziet ook dat hij een man is en geen heer en de verteller signaleert op p. 245 dat hij een buitengewone figuur is, maar ‘toch een deurwaarder’. Dreverhaven is een vrek, doch wanneer hij daarvoor in de stemming is, verspilt hij zijn geld en behalve aan speculaties bezondigt hij zich ook wel eens aan drank en vrouwen. Hij is dan ook een man en geen heer, zoals zijn zoon aan het slot. De zoon die hij overigens bewondert, ‘maar hij wil hogerop dan ik’ (p. 126). Ook Dreverhaven ziet dus Katadreuffes ambities als een poging om de zeldzame osmose

tussen de twee standen te wagen.

Die standsverschillen ziet Bordewijk tamelijk gedetailleerd, want ook als advocaat ben je er nog niet, gezien het toekomstprogramma van Katadreuffe. En zijn chef Stroomkoning is 'van kleinburgerlijke afkomst (...) zijn vader was waterklerk geweest' (p. 62), volgens de verteller een verklaring voor het feit dat zijn kantoor niet 'eerste klas' is. De portretjes van Stroomkonings ouders worden 'in de schaduw gesteld door twee grote portretten van zijn schoonouders, want de familie van Iris mocht gezien worden.' (p. 95) Een andere indicatie voor de verschillen binnen de hogere kringen is het contrast tussen de opzichtige, vlezige mevrouw Starels en de rijkdom van haar echtgenoot. Nouveau riche is nog geen klasse.

Vanwege de interne verschillen zal Katadreuffe, gezien ook zijn positieve correctie van zijn oordeel over Stroomkoning, nooit een voorname advocaat worden als de Rotterdamse deken. De observatie over zijn verhouding tot De Gankelaar (p. 195) strekt zich dan ook niet alleen uit tot het moment waarop ze gemaakt wordt: 'De Gankelaar was een aristocraat, een jongen uit het volk werd nooit van zijn standing, vriendschap op voet van gelijkheid zou hij voor zo iemand nooit kunnen voelen.'

Zoals de hogere kringen zijn onderverdeeld in aristocratie, 'eerste' en 'tweede' klas, zijn ze als geheel afgesloten van het volk. Fraai gesymboliseerd door de 'etende vestingen', waarmee Katadreuffe de zakenlieden in het chique restaurant bedoelt (p. 140). Immers, 'het individuele' begint 'bij de bevoorrechte standen'; de rest is 'grauwe massa' (p. 68-69).

'Waarom konden daar telkens weer slechts enkelingen zijn die omhoog klommen? Een troost was het dat zij uiteindelijk weer ondergingen, zo niet zelf, dan in hun nazaten, - een troost dat ook hij tot de klimmers behoorde,' denkt Katadreuffe al vroeg in het boek (p. 63). Het antwoord op die vraag is erfelijkheid: de standenscheiding in *Karakter* berust op een antuurwet, niet op inhoudelijke gronden. Dat zien we al in de ondergang in de nazaten (overigens geïllustreerd door de kinderen van Stroomkoning, p. 226-227) en aan het feit dat de maatschappelijke kloof niet tot een scheiding van 'good guys' en 'bad guys' leidt.

Bordewijk was dan ook minder een geborneerde reactionair die zijn milieu als een door God gegeven verzameling bermenschen beschouwt en vol minachting op het volk neerziet. Hij wist ook waarover hij sprak als hij het over het volk had. Sinds 1918 was hij verbonden aan het Rotterdamse 'Bureau voor rechtsbijstand aan on- en minvermogenden' (personages en locaties die hij in deze hoedanigheid tegenkwam zou hij overigens voor *Karakter* gebruiken).

Wat niet wegneemt dat de novelle *Dreverhaven en Katadreuffe* die hij tien jaar voor *Karakter* publiceerde toch wel van enige minachting voor de lower classes getuigt, zoals ik bij een andere gelegenheid (1982) heb aangestipt.

Dat de standsverschillen niet zozeer met goeden en slechten te maken hebben, wordt op verschillende manieren geïllustreerd. Aan de ene kant is er Stroomkoning die samen met Dreverhaven profiteert van de voedselschaarste tijdens de Eerste Wereldoorlog, en met hem ook 'geheimzinnige zaken' doet (p. 78). Een andere advocaat, De Gankelaar, is zoals gezegd, lui, en zijn confrère Schuwagt wordt ook door opdrachtgever Dreverhaven 'smiechtig' genoemd (p. 245). Dreverhaven die als uitoefenaar van de wet tegelijkertijd dezelfde wet ondermijnt met zijn woekerbankje en bedenkelijke huisuitzettingen.

Aan de andere kant is er het volk, waarover *Karakter* tamelijk positief spreekt. Maan is 'trouw' en beschikt over 'de aangeboren kiesheid van het volk' (p. 97), de buurvrouwen nemen Joba haar ongehuwde moederschap neit kwalijk en 'Het karakter van de Nederlandse werkman is ingetogen, negen houden zich netjes, pas de tiende is een ordinaire lawaaischopper, maar zijn rijk duurt tussen de negen niet lang.' (p.

73) Onder hen is ‘de Rotterdammer (...) rustiger en evenwichtiger dan de Amsterdammer’ (p. 121). Dat er onder deze brave borsten oproer ontstaat is dan ook ‘onverklaarbaar’ (p. 121) en dan gaat het nog slechts om het ‘grauw in het centrum waar Dreverhaven troonde (...) aangeblazen door een communistische wind.’

Overigens valt het beeld dat Bordewijk in *Karakter* van het communisme geeft mee, in vergelijking wat we, gewend aan zijn zwart-wit tekeningen, zouden verwachten, zo heeft Lukkenaer aangetoond. Ik wil hier slechts aan toevoegen dat met name het enthousiasme van Katadreuffe over de films van Eisenstein opmerkelijk is. Was *Blokken* mede opgedragen aan Eisenstein, ‘filmcomponist’ en bracht Bordewijk bij die gelegenheid ook formeel een hommage aan diens kunst, in *Karakter* eert hij hem inhoudelijk.

Een tegenstem?

W.F. Hermans, die een sterke affiniteit met *Karakter* heeft, meent dat Katadreuffe een juiste interpretatie geeft van Dreverhavens gedrag als de jonge advocaat ‘niets dan theater van die vervloekte oude schobbejak, toneel en leugen’ ziet in de opmerking ‘Of méégewerkt’ (1979). Gratuïte pesterij, noemt Hermans de tegenwerking van Dreverhaven. Het raadselachtige aan de deurwaarder is dat hij zijn zoon tegen alle evidentie wil wijsmaken dat hij heeft meegewerkt.

De lezer zou hier tegenin kunnen brengen dat het slot van de roman voldoende argumenten verschaft om Katadreuffes eerste reactie te corrigeren. Hermans voorkomt deze kritiek met de opmerking: ‘Het is de vraag of de auteur het zo bedoeld heeft.’ De auteur heeft het inderdaad niet zo bedoeld, zie de flaptekst: ‘waarbij de zoon eindelijk tot het inzicht komt dat de vader met zijn tegenstand geenszins de bedoeling had de carrière van de zoon te doen mislukken.’ Deze keer ben ik het met de auteur eens, op grond van aanwijzingen in de roman zelf overigens. Laat ik beginnen met een zwakkere.

Aan het eind van het boek is Dreverhaven financieel niets wijzer geworden en er hangt hem zelf juridische vervol-

ging boven het hoofd. Merkwaardig is de gedachte die hij in dit kader aan zijn zoon wijdt: ‘het is ook voor de jongen beter, laat de laatste Dreverhaven een Katadreuffe zijn.’ (p. 206) Deze gedachte zou er op kunnen wijzen dat Dreverhaven het juist vindt dat hij zijn zoon niet in zijn val meesleurt.

De volgende is wat sterker, het betreft een vooruitwijzing die ik nog niet heb gesignaleerd. Als Dreverhaven aan Joba aankondigt dat hij haar zoon voor negentiende zal wurgen, voegt hij daaraan toe: ‘en dat ène tiende dat ik hem laat, dat kleine beetje asem zal hem groot maken.’ (p. 203) Hoe je het ook wendt of keert, het wijst vooruit naar Dreverhavens vraag op Katadreuffes verwijt dat zijn vader hem altijd heeft tegengewerkt: ‘Of meegewerkt’ (p. 246). Op grond van deze vooruitwijzing meen ik te mogen stellen dat Dreverhaven wel degelijk dacht dat hij meewerkte, zij het op een onorthodoxe wijze. Voor de rest is het een kwestie van interpretatie. Ik vind het begrijpelijk dat Katadreuffe het idee verdringt dat Dreverhaven hem heeft ‘geholpen’. Hij wenst immers een honderd procent selfmade man te zijn, dus de gedachte dat iemand, en juist de oude schobbejak, daarin heeft meegewerkt, is onverdraaglijk voor hem.

Een vrolijk slotaccoord

Na al deze serieuze kwesties wil ik eindigen met een vrolijk slotaccoord. Opmerkelijk is de humor in deze overwegend ernstige roman. En met humor bedoel ik in eerste instantie niet die als zodanig bestempelde: Piaats grapjes bij de rechtbank of het steekspel tussen De Gankelaar en Kalvelage. Het gaat mij meer om de ironie.

Wanneer de verteller meedeelt de de querulante cliënte Starels aan haar ‘zevende of achtste scheidingsproces wil beginnen’ (p. 175). Of Stroomkonings opmerking over de oudere en de jongere Burgeik, het duo bedienden dat vol plattelandswantrouwen zit: ‘de tweeling’ (p. 151). Een ware Droogstoppel is de verteller als hij de verloofde van de typiste Sibculo beschrijft op het feestje ter gelegenheid van het door Katadreuffe behaalde staatsexamen: ‘Je zou zeggen, een assurantiekantoor, het dorste van het dorre, een hark van een vent. Mis. Bij het dessert was hij een complete Rotterdamse diergaarde, je kon geen beest zo gek bedenken of hij deed het na, tot het zeldzame geluid van een neushoorn en een olifant toe, *althans dat beweerde hij* (p. 178, cursivering AHdB). En het is toch ook mevrouw Starels die onze taal heeft verrijkt met de onsterfelijke uitdrukking ‘de heer studeert voor student’ (p. 222)?

Tot zover deze noten bij *Karakter.* Het is ‘absoluut’ - om het stopwoord van Stroomkoning te gebruiken - niet mijn bedoeling dat het de laatste zijn. Gaat uw gang.

Literatuur

Anoniem, ‘De schrijvende advocaat’. In: Algemeen Handelsblad, 22 september 1962.

August Hans den Boef, ‘Over “Dreverhaven en Katadreuffe”’. In: BZZLLETIN, jrg. 10, nr. 96, mei 1982, pp. 49-50.

F. Bordewijk, *Karakter. Roman van zoon en vader.* 's-Gravenhage 1987 (1938), zesentwintigste druk.

Menno ter Braak, *Verzameld Werk. Deel 7.* Amsterdam 1951, pp. 68-73.

Marja Brouwers, *Havinck*, Amsterdam 1985.

Pierre H. Dubois, ‘Facetten van een schrijverschap’. In: Mettertijd, Amsterdam 1971, pp. 48-77.
W.F. Hermans, ‘Bordewijks jeugdportret’. In: *Ik draag geen helm met vederbos*, Amsterdam 1979, pp. 81-93.
Frans Kellendonk, ‘Het werk van de achtste dag’. In: *De veren van de zwaan*, Amsterdam 1987, pp. 13-38.
Pim Lukkenaer, ‘Karakter als zelfverminking’. In: BZZLLETIN, jrg. 10, nr. 96, mei 1982, pp. 38-43.
Carel Peeters, *Postmodern*, Amsterdam 1987, pp. 5-7.
Helbertijn Schmidtz-Küller, ‘Kwestie van Karakter’. In: *Voor H.A. Gomperts. Bij zijn 65ste verjaardag.* Amsterdam 1980, pp. 196-202.

L.F. Rosen
Gedicht

Kleding

Wantrouwig maar met regelmaat zoek ik 't rumoer
van bloemen, prenten en haar mateloos servies.
Voor troost zoals troost hoort. Mijn lijden, aangepast
aan het behang, krijgt dan een uitgelezen hoek
bij zijn portret. 'k Lig weer te kruipen op de vloer
in haar geheugen. 'k Zoek een spoor van een verlies.
Zij vist terloops een erfstuk uit zijn klerenkast.
Ongelovig daal ik af in zijn diakenbroek.

Ik mag pas weg als ik mijn kop heb leeggedronken.
Groot Medicijn voor Kleine Donderwolk heet thee
voor mij nog steeds bij haar. Ik blijf maar kort.

Haar man is weg. Zij laat mij met zijn kleren pronken.
Zijn kast raakt leeg. Geen pak van hem is meer compleet.
Ik vraag niet meer. Voordat zijn das de mijne wordt.

Ron Elshout
Gedicht

Terwijl de dag zich rozig
vingert, opengaat, brandt

de akker schoon - stijgt
uit trage rook nog een vogel op.

Dirk Kroon
Gedichten

Aaneen

Al laat ik je alleen,
je wijkt niet van mijn zijde.
Een zon staart in het donker
tussen grijze wolken door.
Het licht is hier gebroken.

Dichtertje

Het hogere, het lagere -
het zal ook allemaal wel
aldus geschapen en geordend zijn.
Een vrijpartij wordt object
van de wijsbegeerte.
Maar als ik jou zo zie,
geliefde binnen handbereik:
‘Groot was God die middag
en goedertieren.’

Dageraad

Ontwaakt als zo vaak
met de schrik in het lijf
om wat ik mij zo meteen
zal herinneren (een verlies,
jouw dood wel misschien),
besef ik ineens dat jij nu
wel weg bent, maar laat
in de middag als een
voorjaarszon het huis zult
doorlichten. Het is of
plotseling wordt ontdekt
dat er een god bestaat.
Een die niets eist
dan aanwezig te zijn.

Osmose

De werkelijkheid is slechts een vlies
met eigenschappen die wij zelf
niet kunnen maken,
maar teder schepsel
dat je tot op heden bent gebleven -
ik kom dan wel in jou terecht
maar jij vloeit nimmer in mij over.

De gekste tweeling die het leven ooit
bedenken kon, begenadigd met de beide
zijden van een pijn die niet is
weg te denken: samenzijn.

Gewogen

Je lichtste dagen
lagen in een ver verschiet
van jaren zonder opdracht
of de matte maat van arbeid
die je niet meer kon waarderen.

Je lichtste dagen
kwamen almaar dichterbij en
wie zou niet graag willen
wat je in je hoofd en hart had
- rijk domein van vrijheid.

Nu je ouder bent en wijs
staar je in de verte, waar
je terugkomt op de jaren
dat je kracht bezat en ooit
achteloos je dromen leefde.

Nu je alles weer beziet
zoek je ongemerkt de rust
van uren die je polsslag
doen versnellen en het gebrek
aan iemand die je doodgoed mist.

Marijke van Hooff
Gedicht

Namiddag

Een man. Een vrouw. Een beeld
gedoopt in middagzon.
Een vredig tafereel.

Schijn echter bedriegt.
Licht valt te hard op tafel,
een plant verliest zijn blad,
geritsel belaagt de stilte.

Ze gaan nu naar de tuin
en noemen daar alle bloemen
alsof er een prijs voor staat.
De tuin zou groter moeten,
te snel zijn zij uitgepraat.

Een stem die de tijd verlegt,
blijft monotoon herhalen:
maagdepalm, ereprijs,
lelietje van dalen...

Het komt niet meer terecht.

Vrijdag de dertiende

Een buitenschilder struikelt juist
wanneer hij van zijn laatste trede stapt
en heeft geluk zijn houding nog te kunnen redden
voor de bijna wrede mooie vrouw die denkt
dat hij de ladder inschuift en verplaatst.
Zij is alweer voorbij en kijkt niet om op het moment
dat het gevaarte schrijlings uit zijn handen schiet.
Zij hoort immers geen klap omdat de ladder
neerkomt op de rug van kat met zwarte vacht
die er weer eens onderdoor moest om het lot te tarten

Peter van den Hoven
Een moderne Don Quichote

Het schrijverscollectief is al vanaf de beginjaren zeventig een uniek verschijnsel in de hedendaagse jeugdliteratuur. De groep ondstond toen de VARA - naar aanleiding van een succesvol IKON-programma over oorlog en vrede dat in 1972 in München de Prix Jeunesse kreeg - aan Aart Staartjes en Frans Boelen vroeg een kinderserie te maken. Dat werd uiteindelijk de spraakmakende *Stratemaker-op-zee-show*, met Wieteke van Dort, Joost Prinsen en Aart Staartjes in de hoofdrol, op teksten van de zes auteurs van het collectief: Hans Dorrestijn, Karel Eykman, Ries Moonen, Feitze Pijlman, Jan Riem en Willem Wilmink. Net zoals bij de opvolger van dit programma, de *J.J. de Bom-show*, en recentelijk de VPRO-serie *Geef je ouders maar weer de schuld*, bleek het collectieve werkproces niet alleen te leiden tot creatieve, uitdagende, humoristische en maatschappijkritische televisieprogramma's waar velen zich uitbundig mee vermaakten, èn met een aantal grammofoonplaten als resultaat, - maar werkte de schrijverswerkplaats ook als inspiratiebron voor de ontwikkeling van de individuele auteurs, die afzonderlijk vele verhalen, romans, gedichten, essays, scenario's en toneelstukken publiceerden.

Maar ook op andere terreinen was Het Schrijverscollectief actief. Zo verschenen er twee series leesboekjes voor de basisschool, duidelijk bedoeld als alternatief voor de vaak overjarige, traditionele bundelingen waarmee kinderen overigens nog maar al te vaak worden lastig gevallen. *Gritter en zijn vrienden* en *De kinderen om de hoek* zijn geslaagde pogingen door middel van verhalen, liedjes, gedichten en dialogen en ondersteund door functionele illustraties aan te sluiten bij de directe leef- en belevingswereld van kinderen om op basis van herkenbaarheid leesplezier en kritische zin te stimuleren. Daarnaast publiceerde de groep twee opmerkelijke boeken: *Het verdwenen plakboek*, een door tekst en vormgeving aantrekkelijke CPNB-uitgave ter gelegenheid van de kinderboekenweek, en *100 jaar geleden*, een als Boek van de Maand uitgebrachte gedramatiseerde documentaire over de belevenissen van Claartje, dochter van een Friese landarbeider, die tussen 1860 en 1870 in verschillende gebieden van Nederland terechtkomt. Het is een ook in het onderwijs te gebruiken leer-leesboek dat een historische en literaire verbeelding geeft van een periode uit de vaderlandse geschiedenis die vaak onderbelicht in de boekjes staat en waarin het leven van veel kinderen onder druk stond van armoede en kinderarbeid. En onlangs, na een lange periode van stilte warin de auteurs zich individueel verder ontplooiden, verraste de groep met het collectieve werkstuk *Een onmogelijke droom*, geschreven op basis van een televisiescript naar aanleiding waarvan de IKON eind 1988 een zesdelige serie zal uitzenden.

Een onmogelijke droom is misschien het best te karakteriseren als een moderne parabel over de mogelijkheden en beperkingen van acute maatschappijverandering in de vorm van een eigentijds avonturenverhaal waarin vurig idealisme en relativerend realisme voortdurend en hardnekkig met elkaar overhoop liggen. Het boek gaat uit van het klassieke gegeven van twee aan elkaar gewaagde, sympathieke maar stoethaspelende zwerversfiguren, tot elkaar aangetrokken door andermans aanvullende eigenschappen, die volop het goede met elkaar en de wereld voor hebben, maar voornamelijk vanwege een inadequate strategie regelmatig tegen muren oplopen en windmolens bevechten, hetgeen vooral een tragi-komisch effect heeft. In dit boek zijn dat twee late nazaten van Don Quichote en Sancho Panza, die onder de namen Don Donkersloot en Sander Pandje min of meer tot elkaar veroordeeld de wijde wereld intrekken onder het wapperend devies van de eerste

die programmatisch verklaart: 'Ik ga de wereld in, jongeman. Ik zal ze eens laten zien wat ik waard ben. Ik ga de wereld beter maken. Ja, ja. Verbeter jezelf en begin bij de wereld.' Dat zegt hij nadat hij dramatisch afscheid heeft genomen van zowel Dolly, de dame van de kostuums, als van de schijnwereld van het toneel waar hij in de hoofdrol van *De man van La Mancha* moet meemaken dat tijdens de première zijn stem het laat afweten als hij een lied moet zingen over 'een onmogelijke droohoho...' Bij een autokerkhof ontmoet hij de sjacheraar Sander, zijn nuchter en praktisch ingestelde compagnon die na enige aarzeling ('De wijde wereld is wel erg ver.') en omdat hij toch niets te verliezen heeft in het zijspan van de motor stapt waarmee ze beiden vele zonsop- en ondergangen tegemoet zullen rijden.

In de uren daartussen stapelen de steevast fors uit de hand lopende verwikkelingen zich op tot chaotische situaties waaruit het illustere tweetal vluchtend en met achterlating van meestal complete verwarring en soms een heilzame onzekerheid hun heenkomen zoekt naar alweer een volgende maatschappelijke misstand. In zes hoofdstukken wordt er zo met evenzovele windmolens krachtig, maar niet altijd even effectief strijd gevoerd tégen uitbuiting en onrecht en vóór bewustwording en solidariteit.

Zo bevrijden ze met een list een leerling (nog wel van 'de Theo Thijssen-school, godbetert') uit het knellende keurslijf van het traditionele onderwijssysteem en

confronteren hem midden in Amsterdam met de leerzame werkelijkheid van vroeger en nu - ontpoppen ze zich als twee milieuactivisten als ze, met onvrijwillige hulp van een tuincentrum, een wijk in betondorp van groen gaan voorzien - en verzetten ze zich met hand en tand tegen eenzame opsluiting, waarbij ze een gevangene tegen zijn wil uit de cel vrijlaten. Ze ijveren voor een gezonde, natuurlijke voeding, en ruïneren en passant een goedlopende buurtwinkel - voeren actie, als Don door een ambulance wordt aangereden en in het ziekenhuis belandt, tegen een afhankelijk makende medische verzorging - en helpen driftig mee alle kernwapens de wereld uit te krijgen, waarbij ze een atoomschuilkelder tot een feestelijke Ark van Noach veranderen.

En steeds is het de niet te stuiten dadendrang van de naïeve idealist Don Donkersloot die de keten van gebeurtenissen in gang zet, op de voet gevolgd door de pragmatisch ingestelde, veel handiger Sander Pandje, die regelmatig orde op zaken probeert te stellen, maar vaak tot niet meer in staat is dan een vluchtschema te bedenken om het vege lijf te redden. Bepaald een vondst en heel mooi in de verschillende hoofdstukken verwerkt is het optreden, steeds in een andere gedaante en onder andere naam, van Dulcinea, de geliefde van Don Quichote, die in het boek zijn realistische tegenvoeter speelt en opduikt op die momenten dat een te ver doorgeslagen idealisme het omgekeerde dreigt te bereiken van wat de oorspronkelijke bedoeling was. Zij staat voor aardse werkelijkheid, praktische nuchterheid en doeltreffende doortastendheid en het is dan ook geen wonder dat Don telkens weer voor haar valt.

Een onmogelijke droom is, voor oudere kinderen en volwassenen, een heerlijk boek dat op verschillende niveaus te genieten valt: als recht-toe-recht-aan avonturenboek, als humoristische karikatuur en als eigentijdse, sociaal-maatschappelijk geïnsprireerde parabel. Karel Eykman, die het idee leverde, de meeste hoofdstukken voor zijn rekening nam en de eindredactie voerde, is erin geslaagd de verschillende teksten in een heldere structuur te zetten en het taalgebruik aan te passen. Het zal vooral aan hem te danken zijn dat het boek gedragen wordt door voortreffelijke dialogen die - een enkele te ver doorgevoerde discussie daargelaten - naar het dagelijks leven gebekt de pagina's afspatten en het verhaal een vliegende vaart geven. Er is veel eigentijds taalgebruik in verwerkt (‘Ergens kan ik je wel invoelen’) en voor wie ook tussen de regels weet te lezen valt er veel te gniffelen.

De werkwijze van een collectief leidt er bijna per definitie toe dat het heel moeilijk, zo niet onmogelijk is, één of laat staan meerdere personages meer perspectief te geven en een zorgvuldige karakterontwikkeling te schetsen. In het werk van de afzonderlijke auteurs zie je dat wèl gebeuren, maar in de gezamenlijke publicaties - behalve misschien in *100 jaar geleden* waar het Claartje betreft - kiest men, en niet ten onrechte, voor een vorm die niet gedragen wordt door fijnzinnige gedragsbeschrijvingen, subtiele suggestie en emotionele nuancering. In *Een onmogelijke droom* gebeurt dat dan ook niet: de hoofdpersonen worden weliswaar raak getypeerd en vertonen een alleszins verklaarbaar gedrag overeenkomstig hun opvattingen, maar ze blijven schetsmatig en enigszins karikaturaal ingevuld. Opzet en uitwerking van het verhaal zorgen er wat mij betreft voor dat dit niet als een handicap ervaren wordt, maar als een logische consequentie van de gekozen vorm. Dit hangt, denk ik, tevens samen met het feit dat de publicaties van het collectief een soort vrijplaats lijken waar de autuers makkelijker en openhartiger dan in eigen werk hun visies op mens en maatschappij toelaten. Gelukkig gaat dat nergens gepaard met enge dogmatiek of vingerzwaaiend moralisme, maar blijven relativerende distantie en milde ironie overheersen.

Wie zich aldus mee laat slepen door de fantastische, aandoenlijke, verbazingwekkende, hilarische, onthullende, tragische, exemplarische en soms toch ook ontroerende avonturen van een moderne, dolende ridder en zijn trouwe schildknaap, krijgt er een hoop leesplezier voor terug. Aan het slot draait de wereld gewoon door, moet er nog veel veranderd worden, en is het einde als het begin, maar toch even anders... En Dolly, de toneelkleedster en eerste en laatste Dulcinea, krijgt op de vraag of hij de wereld nog wat verbeterd heeft als antwoord van een hoofdschuddende, maar wijzere Don: 'Bijna, maar er kwam telkens wat tussen.'

- *De Stratemaker-op-zee-show*, tv-serie VARA, 1972-1975.
- *De J.J. de Bom-show*, tv-serie VARA, 1979-1980.
- *Geef je ouders maar weer de schuld*, tv-serie VPRO, 1985.
- *Gritter en zijn vrienden*, 6 deeltjes, Wolters-Noordhoff, 1977-1979. Herdruk in drie delen.
- *De kinderen om de hoek*, 10 deeltjes, Bekadidakt, 1977-1980.
- *Het verdwenen plakboek*, CPNB-uitgave, kinderboekenweekgeschenk 1976.
- *100 jaar geleden*, Kosmos, 1979.
- *Een onmogelijke droom*, met tekeningen van Fiel van der Veen, Ploegsma, 1987. De televisieserie waarop dit boek is gebaseerd zal eind 1988 door de IKON in zes delen worden uitgezonden.
- Begin 1988 start *Het Klokhuis*, een televisieprogramma van de NOS voor kinderen tussen Sesamstraat en Jeugdjournaal, waaraan Het Schrijverscollectief meewerkt. Rondom allerlei onderwerpen en thema's wordt een kwartier lang een afwisselende aaneenschakeling geboden van sketchjes, liedjes, interviews en wetenswaardigheden op het gebied van wetenschap en kunst.

Peter Swart
Gewoon een luxueuze hotelkamer

Jef Geeraerts verwierf naamsbekendheid met een reeks veelbesproken literaire romans - de meeste lezers zullen zich het beste Gangreen-boeken herinneren, waarin zijn periode in Belgisch Kongo centraal staat. In 1979 sloeg Geeraerts een andere weg in, want in dat jaar verscheen zijn eerste thriller *Kodiak .58.* In vlot tempo volgden *De Coltmoorden* (1980), *Diamant* (1982), *Drugs* (1983) en de Vincke Verstuyft-verhalen *De Trap* (1984) en *De Zaak Alzheimer* (1985), dat werd bekroond met De Gouden Strop 1986. *Het Sigmaplan* (1986) moest het zonder de beide politiefunctionarissen stellen.

Thriller-auteurs die regelmatig moeten produceren - één titel per jaar - verliezen onderweg weleens het enthousiasme waarmee ze begonnen zijn, of ze nu werden gedreven door innerlijke motivatie of zich lieten leiden door een afgesloten contract. De lezer die zo'n schrijver jarenlang heeft gevolgd en blij-opgewonden naar de boekhandel snelde om nog diezelfde avond het nieuwe boek te kunnen lezen, raakt dan teleurgesteld en zal zich in het vervolg wat gereserveerder opstellen. Zoals uit bovenstaand lijstje kan worden afgeleid is Geeraerts zo'n auteur met een hoog moyenne, maar verslappen doet hij niet! Zijn fans kunnen gerust zijn: *Romeinse Suite* heeft het niveau van de voorafgaande zeven thrillers en is misschien wel de beste ‘Vincke en Verstuyft’ tot nu toe. De beide heren maken dus opnieuw hun opwachting in dit boek, dat verschijnt in een periode waarin de formule-held net enigszins op z'n retour leek. Denk aan Jacques Post, die in *Het Pinckoffs Spel* koos voor een tijdvak waarin zijn helden Maalbeek en Zuiderveld onmogelijk konden rondlopen. Denk ook aan Tomas Ross, die zijn Martin Finch na *De Strijders van de Regenboog* en *Bèta* (pas bekroond met De Gouden Strop 1987!) zo langzamerhand niet meer recht in de ogen kan kijken. Maar ook Geeraerts zelf permitteerde zich middels *Het Sigmaplan* een tussendoortje; de terreurbestrijding was duidelijk een maatje te groot voor eenvoudige politie-functionarissen.

Het heeft Eric Vincke en Freddy Verstuyft - vaker dan voorheen worden ze mét voornaam aangeduid - klaarblijkelijk goed gedaan dat ze even mochten uitrusten. In hun twee voorafgaande avonturen worden de commissaris en de inspecteur neergezet als collega's die elkaar in het werk goed aanvullen en inspireren en haast vriendschappelijk met elkaar omgaan. In beide boeken moeten moorden worden opgelost en is er veel aandacht voor het eigenlijke, dagelijkse politiewerk. Het is zeker niet ten onrechte dat Geeraerts de reputatie geniet zoveel research in zijn boeken te doen. Als hij iets kan controleren zal hij er geen slag naar doen. Een zekere hoeveelheid researchmateriaal zal in de regel bijdragen tot de geloofwaardigheid van het verhaal dat geschraagd moet worden, hoewel het bij de dosering ervan nauw luistert en niet elk toegevoegd detail automatisch een kwaliteitsverbetering inhoudt. Immers, ‘in de beperking toont zich de meester.’ Men heeft Geeraerts wel verweten dat hij te ver ging in zijn ijver om alles maar zo echt mogelijk te maken. Zo beklaagde de jury van De Gouden Strop 1986 zich in haar rapport nog op ironische toon over alle voetnoten en bijlagen waaraan de auteur zich in het bekroonde werk te buiten was gegaan. Het siert Geeraerts dat hij zich in *Romeinse Suite* gevoelig toont voor de kritiek die hem op dit punt ten deel viel. Ook al heeft hij de voetnoten nog niet geheel uitgebannen, hij heeft zich wel beheerst en minder dan voorheen komen technische wetenswaardigheden naar voren als losse, onvoldoende in het verhaal geïntegreerde gegevens. Dit maakt dat het boek niet alleen zeer leesbaar is, maar ook completer.

Als *Romeinse Suite* begint is Marguerite Kremer, echtgenote van de uroloog dokter Kremer, al niet meer onder de levenden. Maar de vraag op welke wijze zij gestorven is kan patholoog-anatoom Raymond Goethals - verwijst die naam subtiel naar het actuele geweld rond het voetbalveld? - niet ter plekke beantwoorden. Vincke en Verstuyft zetten zich aan een minutieus onderzoek. Hoewel de omstandigheden rond het sterfgeval een gemiddelde zelfmoord suggereren, wordt de traditionele afscheidsbrief niet gevonden en is alles zo goed verzorgd dat Vincke en Verstuyft niet op voorhand genegen zijn zich neer te leggen bij die interpretatie van de feiten.

Toegegeven, de belanghebbende echtgenoot (vaak een eerste verdachte bij een dubieus sterfgeval) bevond zich in Italië rond het tijdstip van overlijden, maar hij reageert wel heel erg nuchter op het trieste nieuws. Het onderzoek dat wordt ingesteld leidt al snel naar feiten en weetjes die dokter Kremer niet bepaald vrijpleiten. Maar om iemand van moord te kunnen beschuldigen moet men met bewijzen komen, en niet met verdachtmakingen.

Aanvankelijk richt het speurwerk, dat weer ouderwets authentiek aandoet, zich op het telefonisch verkeer tussen België en Italië; wie heeft dokter Kremer direct nadat hij officieel werd geïnformeerd over de dood van zijn echtgenote eigenlijk nog meer gesproken, en wat is er gezegd? De resultaten van het onderzoek hier opsommen zou misplaatst zijn en te vervoeren, maar wèl kan worden verklapt dat Vincke en Verstuyft geïnspireerd bezig zijn en erin slagen een min of meer chronologische reconstructie te maken van de belangrijkste gebeurtenissen. Met deze soms zeer verrassende gegevens worden de mogelijke verdachten geconfronteerd in klassieke verhoorsituaties.

Geeraerts is ook in *Romeinse Suite* niet vergeten de strooibus der maatschappijkritiek royaal te hanteren en wordt bij het weergeven van een gesprek tussen Vincke, Verstuyft en Scuderi (een Italiaanse collega) zelfs beschouwender dan we van hem gewoon zijn. België blijft in zijn visie een ingedommelde natie geleid door conservatieve politici die op lepe wijze gebruikmaken van de bezadigde mentaliteit der burgers, daaraan is niets veranderd. Níeuw is het zoeken naar mogelijke verklaringen voor afwijkend menselijk gedrag, zoals het plegen van 'totaal ongemotiveerde gewelddadigheid tegenover onbekende personen'. En passant worden de vijf stadia van behoeftebevrediging (Maslow) nog even met de lezer doorgenomen en lijkt het erop dat de hedendaagse misdadiger eigen een in zijn zelfontplooiing belemmerd individu is. Vroeger werd er gedood om aan voedsel te komen, tegenwoordig doodt men uit verveling, zo wordt er gesuggereerd. Het bezoek dat de twee Belgische politiemensen aan Rome brengen is niet alleen goed voor dit soort bespiegelingen, maar wordt ook benut voor onderzoeksdoeleinden, terwijl Scuderi zijn gasten van de ene bezienswaardigheid naar de andere voert. Deze passages behoren tot de aardigste van het boek en bovendien geraakt het onderzoek in een beslissend stadium.

De ontknoping doet levendig denken aan die van het korte verhaal 'Rentenieren', dat onlangs verscheen in het *Crime Jaarboek '87/'88*, in ieder geval heeft Geeraerts voor sommige onderdelen gebruik kunnen maken van dezelfde research-arbeid. Het toeval speelt geen al te grote rol bij het achterhalen van de ware toedracht, en zo hoort het ook. Er worden geen nieuwe gegevens vals geïntroduceerd en als de lezer vooraf had geweten welke kleinigheden later van belang zouden kunnen worden, was hij al dicht bij een juiste voorspelling. *Romeinse Suite* is een ijzersterke politieroman, waaraan op vakmanschappelijke wijze vorm is gegeven. De eenvoud die vaak complexiteit overtreft wordt treffend gereflecteerd in de titel. Gevraagd naar mogelijke diepere betekenissen van de titel zei Geeraerts bij de presentatie van het boek in Amsterdam dat daar allemaal niets van aan was: 'Gewoon een luxueuze hotelkamer.'

Jef Geeraerts, *Romeinse suite*, uitgeverij Manteau, Antwerpen, 319 blz., fl 29,90

Nico Scheepmaker
Droit de réponse

Laatst liepen Anne en ik 's avonds laat onder de peristyle van de Stadsschouwburg door naar een van de grachten waar onze auto stond geparkeerd. Je hebt, als je de Stadsschouwburg nadert, heel sartriaans twee keuzemogelijkheden: onder de overkapping door, of er voor langs. Wij laten onze keuze altijd bepalen door de muziek, die er gemaakt wordt. Als die ene, sjagrijnige accordeonist er zit, die van iedereen *eist* dat hij of zij zijn harmonicaspel subsidieert (Berend had ook altijd problemen met die man toen hij nog directeur was van de Stadsschouwburg), dan gaan we tegenwoordig buitenlangs. Maar als die fluitist - Kochius, heet-ie niet zo? - er staat, of een van de andere incidentele muzikanten, dan gaan we binnendoor en betalen braaf onze 1 gulden passagegeld.

Dit keer was het al zo laat dat de muziek al verdwenen was, maar gelukkig liepen we, pal voor de ingang, Jeroen Henneman en Max Pam tegen het lijf. In de vitrines hingen de foto's van ‘Bakeliet’, het stuk dat wegens overweldigend succes geprolongeerd moest worden en dat zoveel goede tot juichende recensies kreeg. Ik waarschuwde Max en Jeroen dat het tijdverspilling was er heen te gaan, en tot mijn blijde verrassing bleek Jeroen, die het ook al gezien had, het daar van harte mee eens te zijn. Veel gedoe om niksniet, veel klop-klop, maar een harteklop zit er niet in. Wij hadden een paar uur geheel onbewogen en nauwelijks geïnteresseerd zitten kijken, en datzelfde was Jeroen overkomen. Je zat erbij en je keek ernaar, maar met dezelfde desinteresse die P.C. Hooft indertijd deed verzuchten:

‘Uw hart, mijn lief, en voelt het geen bewegen?’

(Die regel ken ik niet via Hooft zelf, maar via Du Perrons sonnet ‘Ander beeld’, dat begrijp je; afgeleide poëzie)

Het was aardig dat de Stadsschouwburg in de rotonde twee vitrines had ingericht met bakelieten voorwerpen, nostalgische produkten uit onze jeugd, voorlopers van het onmisbaar geworden plastic, maar dat was dan ook het enige aardige van de voorstelling. Of overdrijf ik nu? Was de tegenstelling tussen de overspannen verwachtingen dankzij de toneelrecensies en het resultaat op en boven de planken misschien te groot? Wat beweegt de kritiek om opeens zo eensluidend achter een voorstelling te gaan staan? Aanvankelijk dachten we dat wij, door een psychisch defect, de enigen waren die er niks aan vonden (‘Humbug Humbug’), maar dankzij Jeroen (en later nog wat vrienden) werd ons geschokte vertrouwen in ons beoordelingsvermogen toch weer wat opgevijzeld.

Totdat we *Een heilige van de horlogerie* van Willem Frederik Hermans lazen. Ook nu weer waren wij opgezweept tot hoge verwachtingen door alle lovende kritieken. Iwan Sitniakowsky in De Telegraaf natuurlijk voorop, maar die heeft nu eenmaal een eeuwige knipkaart op Hermans-bewondering, die neem ik op dat punt (wat aardig nu weer dat ik het zo uitdruk) niet au sérieux. Maar ook Carel Peters en Hans Warren, op wier oordeel ik doorgaans prijs stel, waren ondanks wat bedenkingen hoogst positief, en dat gold voor de meeste anderen (ook voor Koos Hageraats in De Tijd, god hebbe zijn ziel). Ton Anbeek in de Haagse Post was in feite de enige

(van alle recensies die ik gelezen heb), wiens kritiek als negatief kon worden beschouwd. Nu moet ik beginnen met te zeggen dat ik geen ‘hermans-mannetje’ ben. Na *De tranen der acacia's*, *De donkere kamer van Damocles* en *Nooit meer slapen* is de bewondering bij mij steeds meer gaan haperen. In mijn ogen moeten maar weinig schrijvers ter wereld die als ‘grote schrijvers’ worden beschouwd zoveel onleesbare boeken hebben geschreven als Hermans. *De God Denkbaar*, *Dapper O. Dapper*, daar kan ik met geen mogelijkheid doorheen komen. En die novellen van de laatste tijd, *Homme's hoest* etcetera, vond ik eigenlijk execrabel. Om *Onder professoren*, dat toch alom werd toegejuicht, heb ik geen glimlach kunnen laten, en wat mij vooral al jaren verbaast in de recensies van Hermans' werk zijn de loftuitingen voor zijn vlekkeloze stijl. Ik vind er kraak noch smaak aan. Ik ben dan ook meer een ‘mulisch-mannetje’, dat is proza dat ik altijd met plezier lees, ook als hij niet op de eeuwigheid mikt zoals in *De pupil.*

Goed, met deze vooroordelen (ik geef het toe) begon ik desondanks heel hoopvol *Een heilige van de horlogerie* te lezen, want je moet elke dag opnieuw kiezen heb ik van Sartre geleerd, maar meteen al in het cursieve begin, waarin we ‘de mooiste passages’ uit de scriptie over ‘tijd’ van hoofdpersoon Constantin Brueghel te lezen krijgen, kreeg ik het ongeduldige gevoel dat hij zichzelf herhaalde. En al verder lezende, kon ik mij niet aan de indruk onttrekken dat het Hermans met deze roman er alleen maar om te doen was het getal 1473 voorgoed in de Nederlandse literatuur vast te zetten. Want zoveel klokken moet hij in het paleis opwinden. Dat getal wordt ons in de krap 200 pagina's (als je het vele wit in rekening brengt) 28 keer medegedeeld, wat zeg ik: het wordt erin gestampt. 1473!! Dat moet wel een buitengewoon belangrijk en symbolisch getal zijn, dacht ik op den duur. Zou het de rangvolgorde van de letters in het alfabet zijn, en zou met het verkregen woord de sleutel van de roman worden aangereikt? Ja, je moet toch wat, met zo'n roman? Maar het woord Adgc bracht mij niet verder (was het maar het getal 209104 geweest!). Al lezend kon ik mij voorstellen dat sommige recensenten eerst het hele oeuvre van Hermans nog eens herlezen hadden om ons uit te kunnen leggen waarom *Een heilige van de horlogerie* zo verdomde belangwekkend was binnen dat oeuvre. Moest ik mij misschien schuldig voelen, omdat ik *Een heilige* zomaar uit het vuistje had gelezen, in plaats van eerst een paar maanden lang alle voorgaande boeken nog eens uit te pluizen? Ik raakte op den duur zo geïrriteerd over het uitblijven van enige leesvreugde, dat ik ging muggeziften. Waarom heet Constantin op

bladzijde 33 opeens Constantijn? En waarom is er steeds sprake van het geven van ‘kusjes’ - een kind geeft een kusje aan haar vader, maar een man die een kusje of kusjes geeft... Eng! Moeten we echt geloven dat domme Louise eerst van kafkaiaanse toestanden spreekt, en dan later verbaasd is dat Kafka romans schreef? ‘Ik heb altijd gedacht dat Kafka een achterlijk dorp was, ergens in de Karpaten of zo, waar alle mensen getikt waren.’ Nooit geweten wie Kafka was, maar wel kennis van de Karpaten? En waarom noemt Hermans op bladzijde 86 ‘vreemde mogendheid’ in de volgende zin ‘hij’? Waarom biedt de vrouw van de huismeester meneer Constantin ‘une larmichette’ aan? Goed, ze is Française, maar voor het overige worden haar woorden toch in het Nederlands weergegeven? Raakt Hermans in Parijs de voeling met de Nederlandse taal kwijt als hij over ‘balpunt’ en ‘spoorstation’ spreekt en ‘wordt je dit ingepeperd’ schrijft? Kent hij onze (of de Franse?) gebarentaal nog wel, als hij denkt dat als iemand zijn linkerwijsvinger op het onderste lid van zijn linkeroog legt en het naar beneden trekt, dat doet om te laten zien dat hij niet blind is (in plaats van aan te willen duiden: ‘een slimme gozer ben jij’)?

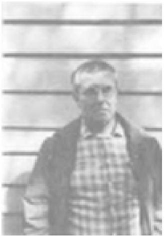
Als automobilist heb ik ook mijn wenkbrauwen gefronst over deze passage:

‘Tussen hun hoofden door zou ik op de weg hebben kunnen kijken, als de regen de voorruit niet ondoorzichtig had gemaakt. De wethouder chauffeerde heel ontspannen. Hij draaide zijn hoofd voortdurend naar achteren, of hij verwachtte dat ik nog wat zeggen zou.’

Zoals: kijk voor je, je ziet toch al niets door die ondoorzichtige voorruit??

En wat moeten we ons voorstellen bij: ‘Haar broekje was niet veel groter dan een hoofdletter V’? Niet veel groter dan de hoofdletter V in het boek? Of dan een grotere hoofdletter V, bijvoorbeeld van banket of chocola? En hoeveel groter is die hoofdletter V dan de kleine letter v? Ik kan me heel grote kleine letters v voorstellen, bijvoorbeeld van een lichtreclame. Ik heb me ook over andere vergelijkingen verbaasd: ‘En ze trok haar rokje naar beneden met een geluid als van een zweepslag.’ En: ‘Water dat uit de plassen opkolkte, bonkte tegen de onderkant van de carosserie als een moker.’ Knaleffecten! Door al dat bekommerde gelees begon ik zelfs ‘de nijlpaardlederen beugeltas’ te wantrouwen die door Hermans steeds citybag wordt genoemd en een dragende rol vervult in het verhaal. Zas maal wordt ons verzekerd dat hij van nijlpaardeleer is. Ik dacht: Hermans bedoelt geen citybag, ‘langwerpig handkoffertje’, zoals Van Dale dit quasi-Engelse woord definieert (de Engelsen en Amerikanen kennen de citybag niet, althans niet als woord), maar hij bedoelt zo'n dokterskoffertje, dat een jaar of vijftien geleden erg populair was als beautycase voor modebewuste vrouwen! Hoe ver je kunt zinken in je muggezifterij als een roman je tegenstaat blijkt wel uit het feit dat ik bij Zumpolle in Den Haag ben binnengestapt om naar een citybag te vragen. Ze hadden een hele mooie grote oude als exhibitiemodel staan, hij was wel degelijk van nijlpaardeleer, en had de vorm van een dokterstas met beugel bovenop. Je ziet: Hermans heeft altijd gelijk...

Aart van Zoest



In *De donkere kamer van Damocles* treffen we een oom aan van Osewoudt, oom Bart, wiens pruttigheid gebald ligt in de vraag die hij zijn neef stelt: ‘En heb jij een vogeltje onder je hoed?’ ‘Alles rook hier naar oude, eenzame man,’ constateert Osewoudt, de kamer van oom Bart beziend, ‘het boek dat opengeslagen op het bureau lag was van Hegel, naast het boek lag een stompje van een anilinepotlood waarmee oom Bart aantekeningen gemaakt had in de kantlijnen, de kantlijnen waren dooraderd met aantekeningen in verschillende kleuren potlood: rood, zwart en blauw, het leek op de doorsnede van een gezwel. Hij leest dit boek al veertig jaar; veertig jaar lang heeft hij in de kantlijn geschreven.’

Ik zie die oom helemaal voor me; wie Amsterdam kent kent ook dit type mannen: grijs, tanig, zelfingenomen, geborneerd, autodidactisch en permanent broeiend op betweterige agressiviteit voortkomend uit onmetelijke frustratie en verongelijktheid. Ze hebben een bijterig mondje, wat we ons herinneren van Marcus Bakker. Hoe ongelooflijk het ook klinkt: er is een publiek voor die types. Als die oom Bart nog eens een boek zou hebben geschreven was het ongetwijfeld zoiets geworden als *Een heilige van de horlogerie.* Met die oom Bart heeft de schrijver van *De donkere kamer van Damocles* zichzelf geportretteerd, vele jaren later als hij veertig jaar lang veelkleurig in de kantlijn zal hebben geschreven. Maar de kleuren worden

bleker en bleker, in tegenstelling inderdaad tot Mulisch, die op zijn oudere dag met interessant werk komt: *De aanslag*, *Hoogste tijd* (voor *De pupil* knijp ik een oogje toe). Hermans, als schrijver, 'vieillit mal', stagneert op treurige wijze, terwijl Mulisch zich tot een schrijver van grote rijpheid ontwikkelt.

Het is saai om het te moeten zeggen, maar ik ben het roerend met je eens: al die Hermans-boeken in de lijn van *De god denkbaar* zijn oninteressant, en de oninteressantste is wel de laatste, *Een heilige van de horlogerie.* De quasi-diepzinnigheid, de allegorie-pretentie, die zich manifesteren in de maffe herhaling van dat getal en domweg van het woord 'klok' zullen menige Hermans-bijmaan aan exegetisch gerief helpen, maar de ongeïntimideerde ziet na drie bladzijden: deze keizer heeft geen kleren aan. Ik ben ervan overtuigd dat de manuscriptenlezer van De Bezige Bij de tekst niet voor publicatie zou hebben aanvaard indien hij was ingezonden door, ik noem maar een naam, Loek van Kesteren. Dat ze van een belangrijk auteur uit hun fonds àlles, ook shit, op de markt gooien, wie zal het ze kwalijk nemen? De pot moet boilen.

Verrassend zijn de mooie recensies van Sitniatokowsky, Warren, Peters en anderen. Interessant is het om een verklaring voor dat verschijnsel te zoeken. We weten dat de Nederlandse literaire kritiek niet te beroerd is om te sabelen, ook niet wanneer het om werk gaat dat evident heel goed is. Waarom dan die hielenlikkerij wanneer het slecht is, maar van Hermans? Zou het het Buddingh'-effect zijn? Buddingh' is zich op een dag lam geschrokken toen hij een krantepagina las waarop oom Bart uit Parijs hem onbarmhartig de oren waste wegens gemaakte foutjes. Zou iedereen in Nederland die de pen voert nu zweetdruppeltjes voelen opkomen in de bilnaad wanneer over Hermans moet worden geschreven? Want ja, we hebben allemaal wel eens een vogeltje onder onze hoed, nietwaar? Ik houd het daar voorlopig even op. Op een oorzaak genaamd lafheid, bedoel ik.

Genoeg hierover. Nu het geval Gerardjan Rijnders. Ik heb gehoord dat hij als een toneelvernieuwer wordt beschouwd. Dat hij door zijn onderhorigen met GJ wordt aangesproken, als een andere JR, AWS, OBB. Het kàn een grap zijn. Nadat ik zijn Hamlet heb gezien ben ik niet meer in de Stadsschouwburg teruggekeerd; ik kan voort met wat het in de steigers staande Concertgebouw aan muziek te bieden heeft en het Muziektheater aan ballet, speciaal als het Nederlands Dans Theater komt.

Toen GJ zich pas aan de top op het Plein gevestigd had, verschenen er op zuilen en palen in de buurt affiches waarop de leden van het toneelgezelschap waren afgebeeld; ze keken de voorbijgangers landerig vijandig aan. Wij zijn héél onkwetsbaar, héél postmodern en héél superieur zeiden de blikken, wij hebben het helemaal gemaakt. Met wat? Met niks dus, nou ja met vleugjes bizar die je in een half uurtje verzint wanneer je er even voor gaat zitten: een personage komt uit een luikje in de vloer, er zakt een balk scheef met enig gekreun. Inderdaad, zoals je zegt: veel gedoe om niksniet, veel klop-klop, maar een harteklop zit er niet in. Dat heb je mooi gezegd en het is de spijker op de harteklop. De postmodernen, van het Plein en elders, willen iets bizars afleveren en daarbij alles wat ruikt naar zingeving, naar betekenis, naar emotie en gevoel elimineren. Deconstrueren is het woord. Ze willen ons verbazen. Of het lukt? Kennelijk wel bij vele geestverwanten, die verrukte kreetjes slaken bij gedeconstrueerde klassieken en ook bij Bakeliet, waarover ik niet kan meepraten wegens niet gezien. En, oei oei, alweer moet ik aan de nieuwe kleren van de keizer denken; er is nu eenmaal veel modieuzigheid, snobisme en ordinaire slaafsheid onder de mensen, of moet ik, milder, zeggen: behoefte om ergens bij te horen. Je kruipt in een circuit, weet je wel. In het circuit van Hermans en zijn satellieten, in het circuit van GJ en zijn bewonderaars. Een hart dat bewegen voelt? Waar heb je het over ha ha? Wat de lui van het circuit bijeenhoudt is niet

zozeer een gemeenschappelijk idee, om over ideaal niet te praten, maar een gemeenschappelijke bereidheid om uit te sliepen. Nou goed, ze doen maar, ik hoef er niet aan mee te doen. Jij citeert Hooft via Du Perron. Dat brengt me ertoe om François Couperin te citeren, uit zijn *Premier livre de pièces de clavecin* van 1713 (toen had Lodewijk XIV nog twee jaar te leven), maar ik vertel erbij dat ik het citaat tegenkwam in een boek van Ton Koopman over *Barok Muziek.* 'Ik ben enthousiaster,' zegt Couperin, 'over iets dat me ontroert dan over iets dat me in verbazing brengt.'

Dat is me uit het hart gegrepen. Zo vind ik bijvoorbeeld uit het latere werk van Picasso die zwangere geit en het meisje dat touwtje springt en ook de voorbijsluipende poes zo mooi: een ontroering die vorm heeft gekregen.

Maar ja, hiermee hoef je in zekere circuits niet aan te komen. Het zij zo. Misschien is dit wel postpostmodern, je weet het nooit, en het kan me natuurlijk geen bal schelen.

Je hebt een vraag? Waar haal ik die naam Loek van Kesteren vandaan? Bestaat die echt? Laten we het aannemen. De naam staat bij een artikel in het tweede nummer van Noord, een nieuw literair tijdschrift. 'Een fascist is iemand die weet, verklaart, bewijst, antwoordt.' Een zinnetje uit dat artikel. Noem het een geloofsbelijdenis: wie zijn nek uitsteekt en iets laat zien van zijn ideeën, zijn gevoelens, zijn visie op de werkelijkheid, verdient het een fascist te worden genoemd. Er begint zo langzamerhand iets aandoenlijks te komen in de hardnekkigheid waarmee overschreeuwers naar het woord 'fascist' grijpen of het hun plassertje is. Laat ik het riskeren ik weet, verklaar, bewijs, antwoord dat de laatste roman van Hermans prullig is alsof Loek van Kesteren hem schreef (god weet, een idee?), dat het toneel van GJ niet om aan te zien is. Zelfs beweer ik dat die accordeonist inderdaad een sjagrijnige zeurpiet is, maar dat de fluitist mij toch ook wat zenuwachtig maakt met zijn vurig spel, zodat er toch een nuance ligt in onze meningen daarover, want dat lijkt me zeker: het heeft iets heel engs als twee mensen het zo met elkaar eens zijn. Laten we de dissensus zoeken en er tolerant bij blijven.

[Nummer 152]

Graa Boomsma
De Canadese verbeelding in opmars
Een inleiding

1. Opkomst van een Canadese literaire traditie

In een lezing die zij voor studenten van de Harvard-universiteit heeft gehouden en die onder de titel 'Canadian-American Relations: Surviving the Eighties' in de bundel *Second Words - Critical Prose* (1982) is verschenen, zegt Margaret Atwood over haar studententijd rond 1960 in Toronto: 'Ofschoon we schrijver wilden worden, wilden we beslist geen *Canadese* schrijvers worden.' Het begrip 'Canadese schrijver' klonk als een oxymoron, alsof twee tegenovergestelde begrippen met elkaar werden verbonden.

Mordecai Richler schreef in december 1968 in zijn inleiding bij de verzamelbundel *Canadian Writing Today* (Penguin, 1970) dat het tegenwoordig niet langer nodig was je ervoor te verontschuldigen een Canadese schrijver te zijn. Het bijvoeglijk naamwoord 'Canadees' was niet langer identiek met 'inferieur'. Richler signaleerde een groei van het aantal schrijvers dat hij met eerlijk plezier las: ouderen als Stephen Leacock, Robertson Davies en Hugh MacLennan, jongeren als Brian Moore, Mavis Gallant en Margaret Laurence.

W.J. Keith lijkt in zijn voorwoord van het overzichtsboek *Canadian Literature in English* (Longman, 1985) aan Richlers opmerkingen uit 1968 te refereren als hij opmerkt, dat het niet langer nodig is je 'te verontschuldigen voor de kwaliteit van de Canadese literatuur' of om het bestaan ervan te verdedigen. Er heersen andere mythen die bestreden kunnen worden. Bijvoorbeeld dat de Canadese literatuur te 'keurig' zou zijn en te puriteins en de neiging heeft een burgerlijke, arrogante houding weer te geven; dat ze bepaalde heikele onderwerpen - bijvoorbeeld de exploitatie van de Indianen en de Inuit - probeert te vermijden. Namen van schrijvers als Leonard Cohen, Robert Kroetsch, Alice Munro en Rudy Wiebe logenstraffen die mythen. Er bestaat nu zoiets als een Canadese literarire traditie die zonder schaamte en pesterijen over culturele inferioriteit kan worden vergeleken met de Britse en de Amerikaanse literatuur. Literair Canada bestaat.

Volgens het voorwoord van het Canada-nummer van De Tweede Ronde (winter 1985) zouden er tot 1985 slechts twee Canadese schrijvers in het Nederlands zijn vertaald, namelijk Michael Ondaatje en Margaret Atwood. Dat is, gelukkig, op zijn minst de halve waarheid. In 1971 bijvoorbeeld verscheen de roman *Beautiful Losers* van Leonard Cohen in de vertaling van John Vandenbergh bij de Bezige Bij: *Glorieuze verliezers.* Meulenhoff gaf in 1979 *The Wars* (1977) van Timothy Findley uit onder de titel *De eeuwige oorlogen*, vier jaar later gevolgd door het meesterwerk *De laatste onvergankelijke woorden* (*Famous Last Words*, 1981).

En nu, begin 1988, kan er zonder meer van een hausse gesproken worden. Eindelijk verschijnen er, met en zonder de steun van de Canada Council in Ottawa, vertalingen van Alice Munro (*Wie denk je dat je bent?* en *De manen van Jupiter*, Goossens 1987 en 1988), Margaret Laurence (*De stenen engel*, het eerste deel van de Manawaka-serie die uit vier romans en de verhalenbundel *A Bird in the House* bestaat, An Dekker 1987), Robertson Davies (*Het vijfde plan*, Contact 1987) en bracht Van Gennep Jane Rule (*Woestijn van het hart*), Guy Vanderhaghe (*Tegen de morgen in slaap gevallen*) en Mordecai Richler (*De leerjaren van Duddy Kravitz*)

in 1987 en 1988 op de markt. Matt Cohens *De Spaanse dokter* (Athenaeum/AMBO 1987) is een verkoopsucces. Ook Canadese debutanten en experimentele schrijvers vinden hun weg naar een Nederlands lezerspubliek: Mark Frutkin met zijn documentaire roman over de Marconi's *De ontbrekende schakel* (Bridges Books 1988), Sarah Sheards *Bijna Japans* (Agathon 1987), dat gaat over een jonge Canadese die een fanatieke liefde opvat voor een Japanse dirigent en probeert door te dringen in de Japanse cultuur, en David Gilmour (*Dinsdag terug*, Amber 1987).

Robertson DAVIES

Het wachten is nu nog op de uitgeverijen die onder andere Robert Kroetsch, Rudy Wiebe, Aritha van Herk (haar pi-

careske roman *No Fixed Address: An Amorous Journey*), Mavis Gallant (*Home Truths*) of Jane Urquhart (*The Whirlpool*) ontdekken.

2. Northrop Frye en 'The Bush Garden'

In zijn 'Conclusion' bij de door Carl F. Klinck geredigeerde *Literary History of Canada* (1965, herdrukt in zijn standaardwerk over de Canadese verbeelding *The Bush Garden*, 1971) gaat Northrop Frye in op de invloed die de eindeloze uitgestrektheid van Canada heeft gehad op de cultuur. Als kolonie zag men Canada niet als een samenleving maar als een gebied waar men naar grondstoffen kon zoeken. Voor de rest was het 'waste land'. Wanneer Europa soldaten nodig had, gingen recruteringsofficieren de boerderijen en dorpen langs (zie *De eeuwige oorlogen* van Timothy Findley).

Northrop FRYE

Een van de hoofdkenmerken van het Canadese leven lijkt 'de paradox van de uitgestrekte lege ruimten plus het gebrek aan privacy' (Susanna Moodie), zonder bescherming tegen het loerende en begerige oog (Frye). Canadezen hebben geleerd elkaar eerder als objecten en zelfs obstakels waar te nemen.

Canada zou zijn opgegroeid als een verwaarloosd kind dat fanatiek bezig is geweest een eigen identiteit te veroveren. 'Puberale dromen over glorie spoken door het Canadese bewustzijn (en onderbewustzijn), sommige naïef en andere wereldwijs.'

Het gevoel door te dringen in de verten, het fixeren van de blik op de skyline, is iets wat de Canadezen volgens Frye van de *voyageurs* hebben overgenomen. Hij vraagt zich af hoeveel Canadese romans een edele aard associëren met een blik die op de verre horizon is gericht, of die hun eindconclusies op een lange termijn-perspectief baseren.

Het functioneren van een uitgestrekt land als Canada - na de Sovjet-Unie het grootste land ter wereld, tweetalig en met een bevolking van slechts 25 miljoen - staat of valt met de kwaliteit van de transportmiddelen en het communicatienet. Het besef af en toe een nomade te zijn heerst sterk onder de schrijvers. Reisbeurzen

voor binnenlands gebruik zijn noodzakelijk om de literair-sociale contacten op peil te kunnen houden. De jaarlijkse vergadering van de (Engelse tak van de) Canadese schrijversvakbond duurt dan ook drie dagen. Intensieve discussies over leenrecht, censuur en de kwaliteit van de literaire kritiek worden afgewisseld met het aanhalen van persoonlijke contacten tijdens feestelijke dansavonden. Een verademing voor een buitenstaander zoals ik, die in Nederland maar al te vaak haat en nijd en lange tenen ontwaart bij collega's. Northrop Frye merkt in *The Bush Garden* (een titel waarin cultuur en natuur samenkomen) op, dat de oprukkende Canadese beschaving zich weinig gelegen laat liggen aan de natuur. Er is weinig aanpassing. '(Z)owel in de architectuur als in de ruimtelijke ordening drukken de Canadese steden en dorpen eerder een arrogante abstrahering uit: de verovering van de natuur door een intelligentie die niet van haar houdt.'

Die verovering houdt specifieke risico's in voor de verbeelding in een land waar de winters ijskoud zijn en de levensomstandigheden vaak bar en boos waren. Frye is lang onder de indruk geweest van een toon van diepgewortelde angst voor de natuur in de Canadese poëzie. 'Het is geen angst voor de gevaren of ongemakken of zelfs de mysteries van de natuur, maar een angst van de ziel voor iets dat daardoor zichtbaar wordt.' Deze visie sluit aan bij wat Alice Munro in haar verhalenbundel *Lives of Girls and Women* schrijft: 'De natuur is alleen maar een hoop afval en wreedheid, misschien niet vanuit de Natuur beschouwd maar vanuit de mens. Wreedheid is de wet van de Natuur.'

In het werk van de 'prairie-schrijvers' Robert Kroetsch (*The Studhorseman*, 1970, en *What the Crow Said*, 1978) en Rudy Wiebe (onder andere *The Scorched-Wood People*, 1977) heeft die natuur volop de ruimte gekregen en maakt zij geïntegreerd onderdeel uit van de psyche van de personages, zo sterk dat er soms een wisselwerking optreedt (zie vooral *What the Crow Said*).

Hoe heeft de Canadese verbeelding zich in de literatuur ontwikkeld? Het land is ontstaan uit kleine, geïsoleerde gemeenschappen van immigranten uit alle delen van Europa, met een fysieke en psychische 'afbakening'; gemeenschappen die hun eigen waarden schiepen en die een groot respect aan de dag legden voor de wetten en regels die hen bij elkaar hielden, maar die toch met een onafzien-

bare, bedreigende omgeving werden geconfronteerd. In zulke gemeenschappen ontstond een zogenaamde 'garnizoensmentaliteit'. Frye omschrijft een garnizoen als een strak georganiseerde en belegerde samenleving waarvan de sociale waarden onbetwist zijn. Er is geen discussie mogelijk, geen twijfel. Of je bent een vechter, of je deserteert. De Canadese dichter E.J. Pratt (1882-1964) voelde instinctief aan wat de kern van de Canadese verbeeldingswereld vormde. 'De gemeenschappen in Pratts gedichten zijn altijd gesloten en hechte groepen die bezig zijn met oorlog voeren of met reddingsoperaties, die martelaren vereren of crises bezweren. De morele waarden vallen samen met die van de groep.' De echte angst ontstaat als een individu zich losmaakt van de groep en op eigen benen probeert te staan.

Northrop Frye is geïnteresseerd in de creatieve kant van de 'garnizoensmentaliteit', die is veranderd naarmate he middelpunt van het Canadese leven meer en meer van de vesting naar de grote stad verschoof. De maatschappij wordt steeds ingewikkelder en gaat haar omgeving steeds meer beheersen in de loop van de twintigste eeuw. Er kan een revolutionaire garnizoensmentaliteit ontstaan die haar kritiek richt op de conventies die de stedelijke gemeenschap oplegt. Maar de literatuur die daaruit voortvloeit is maar al te vaak pure retoriek. De vijand is de buitenwereld en het innerlijk van de schrijver en zijn protagonisten wordt in het geheel niet verscheurd door twijfels. Frye pleit voor een minder retorische literatuur die het thema van het innerlijke conflicht aansnijdt. In dat conflict botst 'de poëtische drang tot het creëren van denkbeelden' op 'de retorische drang zich louter staande te houden.' Het verlangen van Frye naar niet-retorische literatuur is in de jaren zeventig en tachtig ongetwijfeld bevredigd.

3. Margaret Atwood en het overleven

In haar persoonlijke, omstreden (want wel erg schematische) overzicht van de Canadese literatuur, *Survival* (1972), sluit Margaret Atwood aan bij wat Frye in *The Bush Garden* over de Canadese verbeelding zegt. Atwood ontdekte in de literatuur van vóór 1970 een overvloed aan slachtoffers. Overleven is het sleutelwoord - overigens ook het hoofdthema van haar eigen werk - en de held of heldin is voortdurend bezig overeind te blijven te midden van catastrofale gebeurtenissen in een bedreigende omgeving.

Wat voor Engeland het eiland was en voor de Verenigde Staten de kolonisatiegrens (het Westen), werd in Canada gesymboliseerd in de overleving, *la Survivance.* Het centrale idee was het volhouden en het in leven blijven in een vijandige omgeving en een verraderlijke natuur die de ene na de andere ramp veroorzaakte. Een typisch Canadese plot komt volgens Atwood voor in het lange gedicht *The Titanic* van Pratt (schip botst op ijsberg, de meeste passagiers verdrinken), in Pratts *Brébeuf and His Brethren* (na verwoestende oorlog blijven priesters korte tijd in leven en worden door Indianen afgeslacht) en in *De stenen engel* (1964) van Margaret Laurence (oude vrouw klampt zich grimmig aan het leven vast en sterft uiteindelijk toch).

De natuur is maar al te vaak een monster in de Canadese literatuur, die ook vergeven lijkt te zijn van dierenverhalen, 'hele series doodenge verhalen over mensen die door beren worden gebeten, door het gewei van een woest uitziende eland vermorzeld en door wraakzuchtige stekelvarkens overal geprikt.' Maar het dier als slachtoffer komt ook veelvuldig voor, getuige een niet toevallig door Michael Ondaatje samengestelde poëzie-anthologie: *The Broken Ark.* Dieren krijgen menselijke

eigenschappen toegemeten in sommige dierenverhalen van Ondaatje, die hij verweeft in zijn poëzie en prozawerken over mensen die plotseling zijn verdwenen (zie het Ondaatje-interview). Atwood rept daar niet van in *Survival*, terwijl een boek als *De Verzamelde Werken van Billy the Kid* uit 1970 heel goed had gepast in haar schema.

Aritha van HERK

Een recent voorbeeld van een roman waarin dieren als mensen denken en handelen is het alternatieve Ark van Noach-verhaal van Timothy Findley: *Not Wanted on the Voyage* (1984). Een groot deel van deze feministische roman wordt verteld vanuit de poes Mottyl, het stokoude huisdier van Mrs. Noyes (de vrouw van Noach) dat kan praten, zwanger raakt van een kater van God en meegesmokkeld wordt in de ark om te kunnen overleven.

Het motief van de Indiaan als slachtoffer komt sterk naar

voren in Leonard Cohens *Glorieuze verliezers.* Deze roman, die in de tweede helft van de jaren zestig zeer populair was in Canada en discussies uitlokte naar aanleiding van de erotische (voor sommigen pornografische) scènes, beschrijft niet alleen het lijden van het slachtoffer maar ook de mentaliteit van de Canadese toeschouwer die zich wil identificeren met slachtoffers. De hoofdpersoon is een kenner van de folklore die met opzet als onderzoeksproject een volkomen verloederde Indianenstam heeft gekozen. Op die stam, aangeduid als de A---'s en nog bestaande uit tien leden, slaat de titel van de roman.

‘Mijn belangstelling voor dit stelletje mislukkelingen verraadt mijn karakter,’ becommentarieert de hoofdpersoon zichzelf. Hij is een bewust slachtoffer en zijn interesse voor de A---'s voorziet in zijn behoefte. De twee masochistische vrouwen in de roman, Edith en de ‘heilige’ Catherine Tekakwitha, zijn beide Indiaans en dood. Edith, ex-vrouw van de hoofdpersoon, wordt op 14-jarige leeftijd verkracht door witte mannen en pleegt later zelfmoord door zich door een lift te laten verpletteren. Catherine geeft zich over aan vasten en lichamelijke beproevingen. Overigens speelt de Indiaan in *Glorieuze verliezers* niet alleen de rol van slachtoffer. Hij vormt ook een bron voor magie.

Jane RULE

Over de familie in de Canadese literatuur schrijft Margaret Atwood: ‘Als in Engeland de familie een herenhuis is waarin je woont en als die in Amerika een huid is waarvan je je kunt ontdoen, dan is de familie in Canada een val waarin je vastzit.’ De grootouders zijn niet noodzakelijkerwijs kolonisten, de ouders proberen te ontsnappen. Zij verhuizen van de boerderij naar de grote stad maar slagen zelden in het leven omdat ze een zwakke wil hebben en nog te zeer vastzitten aan de ouderlijke tradities en daardoor geen alternatief en aantrekkelijk bestaan weten op te bouwen. De kinderen willen aan beide generaties ontsnappen.’ Zo luidt Atwoods schema.

Margaret Laurence's *De stenen engel*, al even genoemd, heeft zo'n model-grootouderpaar. Uit de flash backs van Hagar Shipley, zelf al lang grootmoeder, probeert tegen haar vader te rebelleren door een boer (Bram) te trouwen, die één brok aardse energie is. Maar ze is te sterk besmet met de principes van haar vader en ze onderdrukt Bram door haar afkeurende houding. Geen

bevrijding, maar herhaling. Van haar twee zoons gaat er een naar de stad waar hij opgaat in de grijze massa, de ander probeert kind te zijn en ruimte te zoeken, maar een liefdesaffaire die Hagar ontdekt doet hem ten slotte de das om. In Laurence's verhalenbundel *A Bird in the House* (1970) is een vergelijkbaar generatiepatroon aanwezig.

De generatie van de kinderen is in het proza van Alice Munro te vinden. In haar verhaal 'De vrede van Utrecht', waarover later maar, bevinden zich alle drie de generaties. Het is te vinden in haar debuut *Dance of the Happy Shades* (1968).

Overleven is de 'positieve' kant van de Canadese familie in de literatuur. Atwood: 'Laurence's familie slaagt er inderdaad in de crisisjaren door te komen terwijl andere families in de stad het niet redden.' (over *A Bird in the House*) Hugh MacLennan vroeg zich eens af in een essay: 'jongen komt meisje tegen in Winnipeg; wie kan 't wat schelen?' Dat probleem van de Canadese literatuur, het gevoel te leven in een culturele en economische kolonie, een tweedehands land, is in de jaren zeventig en tachtig voorgoed verdwenen. MacLennans vraag, eerder een vertwijfelde uitroep, is niet meer actueel en hijzelf zal dat als eerste toejuichen. In het hoofdstuk 'De verlamde kunstenaar' in Atwoods *Survival* wordt stilgestaan bij de geblokkeerde, tegengewerkte schrijver als romanpersonage. Atwood zet Stephen Dedalus uit *Een portret van de kunstenaar als jongeman* (de meesterproef van James Joyce) af tegen de schrijverspersonages uit *Five Legs* van Graeme Gibson. Stephen ontvlucht het voor hem onvruchtbare Ierland en besluit schrijver te worden. De Felix in *Five Legs* vlucht aan het slot de sneeuw in. Wat er van hem zal worden, weet de lezer niet. 'In *Ulysses* ontmoeten we Stephen weer: hij is aankomend schrijver. In *Communion* komen we Felix weer tegen: hij is een emotionele kreupele geworden, praktisch niet in staat te praten, bijna niet tot handelen in staat, en zeker niet bij machte lief te hebben.'

Twee recente voorbeelden van de verlamde kunstenaar: *Dinsdag terug* van David Gilmour (zie het Gilmour-interview) en de roman *Tegen de morgen in slaap gevallen* van Guy Vanderhaeghe. Een apatische dikzak, Ed, in de steek gelaten door zijn vrouw Victoria, houdt de schijn op

schrijver te zijn. Als held van het boek is hij eerder een anti-held die anderen het bloed onder de nagels vandaan haalt. Hij voelt zich eenzaam en zit boordevol zelfbeklag. Iemand heeft het over hem als over iemand met een ‘terminaal narcisme’. Ed zit gevangen in het verleden en wordt daardoor verlamd. Hij ligt op zijn knieën voor het altaar van de wereldliteratuur. ‘Als Mr. Bloom (in *Ulysses* - GB) vindt dat niertjes heel vluchtig naar urine smaken wil ik dat ook proeven: ik wil genieten van de in de thee gedoopte *petite madeleine* die M. Proust (in *Op zoek naar de verloren tijd* - GB) een rilling van verrukking bezorgde als hij eraan terugdacht. Ik wil ontsnappen aan mijn tijd en aan mijn afgestompt bewustzijn.’ Aan het slot van de roman verzucht hij dat hij van het verleden af wil. Zijn houvast zijn zijn jeugdboeken, bijvoorbeeld *Huckleberry Finn* van Mark Twain. Zelf heeft hij eens een naïef cowboyboek geschreven. Hij doet niet veel meer dan lezen, eten, anderen sarren en spelen voor schrijver. ‘In Frankrijk noemen ze straten en avenue's naar hun schrijvers. Frankrijk is het land waar een publieke rel ontstond over het standbeeld dat Rodin gemaakt had van Balzac omdat men brons te min vond voor zo'n grote man. In Canada daarentegen is het schrijverschap net zoiets als in dienst gaan - een bezigheid voor al die jonge mannen voor wie geen hoop meer is.’ Aan het slot van Vanderhaeghes satirische komedie valt Ed in slaap, eindelijk, moe van het zoeken naar zijn ex-vrouw Victoria. (Overigens komen Ed en Victoria al voor in Vanderhaeghes succesvolle debuut *Man descending* (1982).)

Maar niet alle schrijvers die in het recente Canadese proza optreden, lopen vast. Del Jordan in Alice Munro's *Lives of Girls and Women* - een titel die op elk boek van haar kan slaan - koestert geheime ambities als schrijfster. Maar het cultureel klimaat werkt tegen. Ze ontsnapt aan die neerdrukkende sfeer en neemt afstand van ‘de gestileerde wereld van Gothische grotesken’ (Atwood) die ze als puber in een klein stadje verzon. Als schrijfster wil ze haar eigen ervaringen centraal stellen. Zij redt het in haar pogingen het ongenoemde uit te drukken, de wereld te benoemen. ‘Ik zou lijsten proberen samen te stellen. Het streven naar nauwgezetheid die we ons bij dergelijke taken opleggen, is krankzinnig, hartverscheurend. En geen enkele lijst bevat wat ik wil, want wat ik zou willen is dat ieder laatste ding, iedere betekenislaag van uitingen en gedachten, ieder streepje licht op boomschors of muren, iedere geur, kuil, pijn, scheur en hersenschim stil bij elkaar werden gehouden - doorschijnend, eeuwig durend.’

Munro's schrijfster functioneert als produktief kunstenares. Zij breekt door de ‘koloniale’ grenzen heen.

4. Hugh MacLennan als voorloper en wegbereider

Op vrijdag 29 mei 1987 sprak Hugh MacLennan in Kingston, Ontario, voor een gehoor van leden van de Canadese schrijversvakbond het eerste ‘Margaret Laurence Memorial Address’ uit. Hij werd aangekondigd door Rudy Wiebe als de peetvader van de volwassen Canadese roman. MacLennan sprak niet alleen over de recente dood van Margaret Laurence (begin 1987 stierf zij aan kanker) en over haar betrokkenheid bij de vredesbeweging, zijn hoofdthema was ‘Het leven van de schrijver’ en hij stond uitvoerig stil bij de grote catastrofes die de mensheid in de twintigste eeuw hebben geteisterd.

Zijn eerste roman *Barometer Rising* (1941) begint hij met een voorwoord waarin hij zegt: ‘Vooralsnog is er geen traditie in de Canadese literatuur.’ W.J. Keith geeft in zijn *Canadian Literature in English* twee redenen aan waarom *Barometer Rising*

het begin van een Canadese literaire traditie markeert. Ten eerste omdat het decor onmiskenbaar Canadees is en concreet wordt benoemd en ten tweede omdat het onderwerp belangeijk voor Canadezen is. MacLennan 'durfde de namen van mijn wereld te benoemen' (Robert Kroetsch) door Halifax nauwgezet te beschrijven en verhaalt van de gevolgen die de Eerste Wereldoorlog had voor de Canadezen: het lot van mannen die werden gerecruteerd en naar Europa getransporteerd. Bovendien beschrijft hij de explosie die Halifax, een havenstad in Nova Scotia, in 1917 teisterde; een climax in de roman, waarmee Canada met haar neus op de technologische gevaren van de twintigste eeuw werd gedrukt in het oorlogsjaar 1941.

Rudy WIEBE

Two Solitudes (1945) gaat over het hoofdprobleem in de Canadese politiek en cultuur, waarover de kranten nog steeds elke dag volstaan en dat de emoties hoog kan doen

oplaaien, zoals ik ondervond toen ik in mei en juni in Toronto verbleef: het ongemakkelijk naast elkaar bestaan van de Engelstalige en Franstalige (Québec) Canadezen. Hugh MacLennan is onmiskenbaar een didactisch, moralistisch schrijver in deze roman. In bijna al zijn boeken laat hij zijn hoofdpersonen als een Odysseus zoeken naar een verloren thuisland.

Voices in Time (1918) speelt in de toekomst na een atoomramp die door een computerfout is veroorzaakt. Dat apocalyptische SF-beeld van 2020 doet denken aan de Halifax-explosie van 1917. De roman begint in de ruïnes van Montreal, waar een paar overlevenden de beschaving van het verleden trachten te doen herleven door toevallig bewaard gebleven documenten te interpreteren. Voor MacLennan is *Voices in Time*, dat steeds verder in het verleden duikt (Noord-Amerika in 1970, Europa aan de rand van de Tweede Wereldoorlog), een vernieuwing. Hij roept het verleden op 'door dagboekaantekeningen te rangschikken, bandjes af te draaien, autobiografische fragmenten uit te schrijven, aldus een samenhangend verslag scheppend met behulp van zijn eigen herinneringen.' (Keith) Hugh MacLennan, geboren in 1907, is een van de stichters van de serieuze Canadeze fictie, die op hoge leeftijd nog weet te profiteren van de literair-technische experimenten die enkele van zijn tijdgenoten en collega's in de jaren zeventig en tachtig hebben doorgezet.

Margaret LAURENCE

5. Prominente vrouwen in de Canadese literatuur

Het aantal vrouwen dat excelleert in de Canadese literatuur is opvallend groot: Mavis Gallant, Margaret Laurence, Alice Munro en Margaret Atwood behoren ook meteeen tot de belangrijkste schrijvers van de afgelopen twintig jaar. Aritha van Herk is een jonge schrijfster die de afgelopen jaren sterk de aandacht heeft getrokken.

Laurence en Munro reconstrueren in veel van hun proza het verleden van hun kinderjaren, Atwood schenkt veel aandacht aan het saaie stadsleven in Noord-Amerika (Toronto) door er met een on-Canadese blik naar te kijken.

Mavis Gallant is niet zo populair in Canada als de anderen, wellicht vindt dat gedeeltelijk zijn oorzaak in het feit dat zij al sinds 1950 in Parijs woont. Haar kracht is het korte verhaal en de novelle. Keith omschrijft haar als iemand die 'minder geïnteresseerd is in een plot dan in stemmingen en atmosfeer.' Plotselinge veranderingen in het bestaan van mensen hebben haar voorkeur.

Een typisch Gallant-verhaal is 'Bernadette' (uit *My Heart is Broken*, 1964, vertaald in het Canada-nummer van De Tweede Ronde). Het echtpaar Knight doet net alsof het een stevig huwelijk heeft. 'Zij beschouwden zichzelf als hecht met elkaar verbonden. Als zoveel mensen die de liefde ontgroeid zijn, hadden zij hun relatie geconsolideerd met favoriete vooroordelen, dingen die voor hen een speciale betekenis hadden en een geheel eigen terminologie, waardoor ze tijdens een diner geamuseerde blikken konden uitwisselen en ze zich een tikkeltje verheven voelden boven de rest van de wereld.' Hij doet het voorkomen alsof hij toneelschrijver wil worden, zij stimuleert hem. Overspel wordt uitgepraat. Bernadette is de jonge werkster die zwanger raakt. Tussen de regels door lijkt de gemankeerde schrijver (zie Atwood) iets met deze plotselinge ontwikkeling te maken te hebben. Er ontstaat een misverstand. Uiteindelijk laat Gallant weten dat het meisje Bernadette voor haar 'heiliger' is dan de zelfingenomen Knights en als eenvoudige jonge vrouw hoog boven hen verheven is. Zij is als het ware de onbevlekte ontvangenis in het verhaal en zal overleven.

In de novelle 'Its Image in the Mirror' in dezelfde bundel spelen de Tweede Wereldoorlog en een familie die uit elkaar wordt gedreven de hoofdrollen. De vertelster heeft het over moeizame huwelijken, oorlogsdoden en verdwijningen. 'Ik denk dat het zo in elkaar stak. Ik ben de enige die nu over alles de waarheid kan vertellen, omdat ik in zekere zin de overlevende ben.' In de laatste alinea van de novelle komt het woord 'overleven' nog drie keer voor. 'We zouden overleven en wakker worden - omdat het nu eenmaal zo ging -, onze dromen vergeten en naar het leven terugkeren.'

De littekens die de oorlog veroorzaakt in de zielen van mensen beschrijft Gallant vanuit verschillende gezichtspunten in bundels als *The Pegnitz Junction* (1973) en *From the Fifteenth District* (1979). 'Veel van haar personages leiden een armzalig na-oorlogs bestaan en koesteren op pathetische wijze vooroorlogse herinneringen.' (Keith)

Haar schrijfstijl is rechttoe rechtaan en afstandelijk, haar waarnemingen zijn scherp en subtiel.

In de bundel *Home Truths* (1981) treedt Linnet Muir op, een personage dat gelijkenissen met Gallant vertoont. Maar belangrijker dan zo'n opmerking is dit citaat: 'Ik voelde me in 't geheel niet Brits of Engels, maar ik was ook geen Amerikaanse.' Die uitspraak kan ook op Gallant en haar literaire werk slaan: het eigenzinnige oeuvre van een Canadese die vanuit Parijs haar moederland exploreert.

Wat Yoknapatawpha County, Mississippi, betekende voor William Faulkner, was Manawaka voor Margaret Laurence: een streek waarmee haar creaties emotioneel verbonden blijven, waar ze zich ook bevinden. Haar Manawaka-cyclus heeft een zeer literaire toon en beschrijft in talloze verhalen familiale verwikkelingen tegen een decor dat uniek Canadees is en waarin de figuren van Laurence botsen op de moraal van hun voorouders.

Hagar Shipley in het al genoemde eerste deel, *De stenen engel*, is een 90-jarige, eigenwijze en lastige, trotse vrouw (een 'onbuigzame geest') die al 17 jaar bij Marvin en Doris inwoont. Die willen haar eigenlijk in een bejaardentehuis plaatsen. Hagar ('de Egyptische') is net als de Bijbelse slavin van de jaloerse Sara en de vrouw van Abraham (moeder van Ismaël) iemand die de woestijn wordt ingestuurd, overstelpt door herinneringen aan haar man en kinderen. Ze is een levend fossiel, versteend in haar gedachtengangen en verstard van angst voor de naderende dood. Ze zit vast aan door de opvoeding overgeleverde tradities. 'Ik probeerde me ervoor af te sluiten en dacht dat dat aardig gelukt was, edoch, toen ik jaren later mijn eigen twee jongens aan het opvoeden was, hoorde ik mezelf dezelfde dingen tegen hen zeggen.' Ze wil per se verder leven en vlucht de wildernis in en verkeert korte tijd in een verlaten huis, waar herinneringen haar weer bestormen. Maar de tijd is 'ineengeklapt (...) als een papieren waaier' en de poging haar lot in eigen handen te nemen mislukt. Een bijfiguur in *De stenen engel* spreekt in haar ogen wijze woorden: 'Wen je ooit aan het leven zelf?' zegt ze. 'Vertel me dat maar eens. Alles komt als een verrassing. Je wordt voor het eerst ongesteld en je bent verbaasd - *nu kan ik kinderen krijgen* - hoe bestaat het? En als er kinderen komen, denk je - *is dat van mij? heb ik dat voortgebracht? Ongelooflijk!* En als je ze niet meer kunt krijgen, wat een schok - *is het afgelopen? Nu al?*'

Al dementerend en vegeterend slijt Hagar haar laatste dagen in een ziekenhuis. De wijze waarop Laurence haar haperende gedachtenstroom beschrijft is zeer knap en doet denken aan J. Bernlefs indrukwekkende roman *Hersenschimmen.*

De vertaling van *A Jest of God* (1966), verteld vanuit de 34-jarige, zelfkritische lerares Rachel Cameron, komt over enkele maanden uit (An Dekker). De stijl van deze roman wijkt af van *De stenen engel*, die is bondiger, meer afgeknot. *A Bird in the House* (1970) is eerder een serie nauw met elkaar verbonden verhalen, zoals Munro's *Wie denk je dat je bent?*, met een sterk autobiografische inslag. W.J. Keith is in *Canadian Literature in English* terecht van mening dat Margaret Laurence 'een cruciale overgangspositie' in de Canadese literatuur inneemt. Zij erkent bijvoorbeeld de enorme invloed die de roman *As For Me and My House* (1941) van Sinclair Ross op haar heeft gehad omdat 'het de enige volkomen oprechte roman leek die ik ooit over mijn eigen mensen, mijn eigen omgeving en mijn eigen tijd had gelezen.' Waarmee Ross ook in het zonnetje van de Canadese literaire geschiedenis wordt gezet.

Alice Munro heeft de regionale concreetheid met Laurence gemeen, terwijl ze in haar voorkeur voor het korte verhaal dichter bij Mavis Gallant staat.

Een van haar beste verhalen heet ‘De vrede van Utrecht’, uit haar debuut *Dance of the Happy Shades* (1968). Helen keert vanuit de stad Toronto terug naar het ouderlijk huis in het plaatsje Jubilee, met haar twee dochtertjes. Daar komen de herinneringen aan haar zieke moeder boven, in gesprekken met haar klem zittende zusje Maddy en twee tantes. (Alle familieleden die Atwood in *Survival* opnoemt zijn aanwezig.) Hoe is het om terug te zijn in Jubilee? ‘Maar ik weet 't niet, ik wacht er nog steeds op dat iets mij dat meedeelt, iets dat mij laat begrijpen dat ik terugben.’ De moeder wordt ‘Onze Gothische Moeder’ genoemd. De vertelster krijgt in haar geboortedorp een geheim, schuldig gevoel van vervreemding. Aan het begin van het verhaal wil zij Maddy vragen: ‘is het mogelijk dat kinderen die zijn opgegroeid zoals wij het vermogen hebben verloren te geloven - en zich thuis te voelen - in elke gewone en vredige werkelijkheid?’ Ze vraagt dat niet. Wel zet ze Maddy aan weg te gaan. Maar Maddy vraagt zich af waarom ze dat niet kan. Ze komt er niet uit - Jubilee is de wereld. Munro is wel met Katherine Mansfield vergeleken. In *Wie denk je dat je bent?* komt die Britse schrijfster van poëtische verhalen vol flash backs en flash forwards expliciet voor. Rose wordt boos over het verhaal ‘Het tuinfeest’, omdat ‘Katherine Mansfield nooit naar bevlekt ondergoed had hoeven kijken; dat haar familieleden misschien wel wreed en zonder gevoel voor verantwoordelijkheid waren, maar dat ze in elk geval beschaafd spraken; haar medegevoel (voor de armen - GB) zweefde op een wolk van financiële welstand...’ Bij Munro bespeurt de lezer geen enkele morele remming. Alles - seks, sadisme, geestelijke wreedheid, pesterijen, dood - wordt zonder belerend vingertje gepresenteerd. Rose probeert onder het juk van haar moeder Flo vandaan te komen, die het steeds over ‘in mijn tijd’ heeft en haar wil waarschuwen tegen de boze wereld. Rose lijdt niet echt onder de schoolhiërarchie. ‘Als je leert overleven, al is het door lafheid en voorzichtigheid, via schokkende ervaringen en met alleen maar je voorgevoel om op af te gaan, dan is dat niet hetzelfde als lijden. Daarvoor gebeuren er te veel interessante dingen.’ Rose ontvlucht haar geboortegrond en haar sterk aanwezige moeder en stort zich na enige aarzeling in een huwelijk, waaruit ze jaren later weer wegvlucht om een eigen (toneel) carrière te kunnen beginnen. Andere mannen blijken meer uit woorden dan uit betrouwbare daden te bestaan. Na een ruzie met haar man denkt Rose: ‘Wat een nep, (...) wat wordt iedereen toch vreselijk genept. Wij ko-

men voort uit verbintenissen die in de verste verte niet beantwoorden aan datgene waarop we menen recht te hebben.' Het vertellen wordt in deze roman ruim baan gegeven; (roddel)verhalen over menselijke zwakheden.

Voor haar meest recente verhalenbundel *The Progress of Love* (1986) ontving Alice Munro in mei 1987 de Governor-General's Award 1986 voor fictie. De muzikaliteit van haar zinnen is een van de vele verleidingen. De passie, de gekte en het geweld in het leven zoals Munro dat in haar bundel beschrijft, ziet de lezer door vele sluiers: eerst door de afstandelijkheid van het taalgebruik, dan door het doodgewone decor van het rustige leven van winkeliers in kleine stadjes, daarna door de ogen van de verwarde verteller. Glimpen door de sluiers heen worden verschaft door verschuivingen in toon en vertelde tijd en door hinten doordat de lezer via een vertelperspectief, dat anders is dan hij aanvankelijk dacht, krijgt. Dat zijn detective-verhalen met twee speurders, één in het verhaal, een bijfiguur in de raadselachtige gebeurtenissen, een andere is de lezer die telkens weer vraagt: wie vertelt me dit allemaal? Buiten de tekst is nog veel meer tekst.

Alleen al de titel van een van de verhalen, 'Fits', is meerduidig. 'Fits' gaat over mensen die het op hun heupen krijgen (*take a fit*), wier levens niet bij elkaar passen (o fit = passen), over hoe je puzzlestukjes die de levens van vrij onbekende en bekende mensen zijn, in elkaar kunt passen.

'A Queer Streak', het langste verhaal, kent twee delen. Het eerste deel is een zij-verhaal in de verleden tijd, een chronologisch vertelde geschiedenis over plattelandsgekte en de uiteindelijke ontsnapping daaraan van de jonge vrouw Violet. Het tweede deel wordt verteld vanuit Violets neef, de zoon van degene die het gekst had geleken. Eerst beziet de boerenjongen het stadsleven van zijn tante als exotisch en vreemd; als hij opgroeit, reist en een opleiding krijgt, gaat hij haar meer als een tamelijk gewone vrouw zien, tot er een lid van een nog jongere generatie haar herinneringen aan het tragisch verleden weer opwekt, war indirect tot haar dood leidt. Maar uiteraard is er een mysterie: heeft de moeder een vreemde karaktertrek (*queer streak*), zijn tante of hijzelf? Hebben beide delen dezelfde verteller? Een intrigerend verhaal van een schrijfster die een uitgekiende literaire techniek kan hanteren die haar thematiek versterkt.

De ondramatische titel van het verhaal waaraan de bundel zijn naam dankt, doet denken aan een ouderwets toneelstuk of een conventionele romance. Maar de koele stijl daagt andermaal de traditionele verwachtingen over rust in een stadje in zuidwest Ontario uit. En terwijl het leven van de personages overloopt van passie, wedijvert het verhaal over die levens met onze aandacht voor het herinneringsproces. Het geheugen echter is een zeer onbetrouwbare verteller.

'The Progress of Love' begint met het bericht dat de moeder van de verteller gestorven is. De distantie van de taal en de mededeling wordt meteen uitgelegd als: 'Plattelandsmanieren. Zelfs als iemand opbelt om te zeggen dat je huis in brand staat, vragen ze eerst nog hoe 't met je gaat.' Alle gebeurtenissen hebben twee versies.

Munro schrijft verraderlijk goede verhalen, 'autobiografisch in vorm maar niet wat de feiten betreft' schrijft ze in het voorwoord van *Lives of Girls and Women.*

Hoe te leven en te overleven?

Na al het vooorafgaande zal het geen verbazing meer wekken dat dit de centrale vraag is die Margaret Atwood zich vanaf haar eerste roman *De eetbare vrouw* (1969, Nederlandse vertaling Bert Bakker 1987) heeft gesteld. Atwoods vrouwenfiguren worden constant op de huid gezeten, aangevallen of bedreigd. Niet in de laatste plaats door mannen, die overigens niet altijd tot een karikatuur worden teruggebracht of de boeman spelen.

In *De eetbare vrouw* Lijkt het bedje gespreid voor de hoofdpersoon. Zij heeft werk en een oudere vriend met wie ze gaat trouwen. Maar hij wil haar aan de normen en ideeën en kennisssen aanpassen en ziet haar als een kneedbaar en eetbaar object. Door een ontmoeting met een nogal afwijkend manspersoon wordt haar verzet tegen mannelijke bezitsdrang aangewakkerd. Maar het leven blijft moeilijk in deze nogal traditionele roman met een weinig sprankelende verteltrant. De eetbare vrouw is geïnteresseerd in amoeben omdat die onsterfelijk, vormeloos en flexibel zijn. 'Een individu zijn wordt te gecompliceerd.'

Het verlangen naar prehistorische, ongecompliceerde tijden en het gevecht boven water te blijven wordt in Atwoods beste roman *Boven Water* (1972, Nederlandse vertaling Bert Bakker 1979) door iemand gerealiseerd die het rollenpatroon omkeert. Zij gebruikt een man om zwanger te raken, terwijl hij denkt haar als seksueel object te gebruiken. Het hoofdpersonage heeft er moeite mee 'dat ik een mens ben' en krabbelt terug naar primitievere tijden, het leven voordat de moderne (stads)mens bestond. Het boek begon als een *Vatersuche.*

Een andere benadering van *Boven water.* In de jungle, die een symbool kan zijn voor de donkere zijde van de geest, het onbewuste, wordt het begrijpen overwoekerd. We zijn bang voor die jungle en we worden erdoor gehypnotiseerd. *Boven water* beschrijft de reis naar de wildernis als een trip van evolutionaire regressie waarbij het menselijke als begrip wordt herijkt. De vertelster zoekt in het noorden van Québec naar haar vader, een botanicus, die vermist wordt. Tijdens haar speurtocht moet ze in het reine zien te komen met een vastgelopen liefdesaffaire en een abortus; ze moet al haar culturele vooronderstellingen opnieuw aan een onderzoek onderwerpen. Wellicht gaat *Boven water* onder andere over een nieuwe houding die de mens tegenover de natuur zou kunnen aannemen. De mens en de natuur worden uit elkaar gedreven omdat wij zo nodig de natuur willen uitleggen en beheersen. De taal is een van de middelen die de mens hanteert om dat te bereiken. Atwoods protagoniste zoekt intuïtief naar aan ander taalregister. Het ligt dan voor de hand dat ze zich richt op de Noordamerikaanse Indiaanse cultuur om de technologische vervreemding van de mens van de natuur tegenover de mystieke deelname van de Indianen aan de natuur te kunnen stellen.

De vertelster, op zoek naar haar vader, vindt zijn schetsen van Indiaanse rotstekeningen. Ze treedt, zijn kaarten bestuderend, letterlijk in zijn archeologische voetsporen. Als ze in een meer duikt en onder water naar de rotstekeningen zoekt, ziet ze haar vaders lijk. Het doet haar denken aan de foetus die ze heeft laten weghalen. Al haar rationele overwegingen vloeien weg. Het meer is een vloeibare, stille wereld. De taal werpt hier geen barrières op en het lijkt erop dat haar vader haar iets heeft willen vertellen. Het breken met de logica betekent dat de chaos en de angst dichterbij komen. 'Logica is een muur, ik heb die gebouwd, aan de andere kant is de angst,' zegt ze. Maar als je de ervaring van die chaos overleeft, zouden de goden van de onderwereld je wel eens tot hun heilige orde kunnen toelaten. De vertelster bereidt zichzelf voor door alle dingen die aan haar verleden herinneren te vernietigen. 'Alles van de geschiedenis moet geëlimineerd worden.'

De ontwikkeling die de vertelster doormaakt doet denken aan een sjamanistische initiatie. Alleen daarom al is *Boven water* een belangrijke Canadese roman.

De biologe Lesje, verstrikt in gecompliceerde verhoudingen met anderen, houdt zich in *Life before Man* (1979) op de been door zich aan haar baan vast te klampen. Ze zwerft in de prehistorie (dinosaurussen) tussen de hedendaagse mislukte huwelijken door, op zoek naar haar wortels. Helaas wordt in dit nogal langdradige boek alles uitgelegd

over de ‘relatieproblemen’ die de revue passeren. Het huwelijk, zo luidt de boodschap, zou eigenlijk een zeef moeten zijn, maar is ‘een kreeftenval, met vlees als lokaas.’ In haar verhalenbundel *Dancing Girls* (1977) zijn de gecompliceerde verhoudingen weer zeer talrijk. Buitenlandse mannen die achter studentes aanhollen, gekte, verbroken relaties en verkrachting zijn de ingrediënten. De vrouwenverhalen in deze geslaagdere verhalen (Atwood is goed op de korte baan) worden indirect of direct geconfronteerd met geestelijk of lichamelijk letsel in hun pogingen te overleven. Atwoods definitie van verkrachting is kort en duidelijk: ‘De uitdrukking voor onvrijwillige gemeenschap is verkrachting.’

Dat ‘verkrachting’ zowal letterlijk als figuurlijk wordt bedoeld blijkt uit Atwoods negende poëziebundel *True Stories* (1981). Wie in ‘ware verhalen’ gelooft, zoals een cyclus prozagedichten heet, loopt letsel op. ‘Onder diegenen onder ons die nog hoofd en handen hebben, zijn er geen huwelijken.’ In *Murder in the Dark* schrijft Atwood lichtelijk ironisch, dat alle verkrachters mannen zijn, maar dat het omgekeerde niet opgaat.

De roman *Lichamelijk letsel* (1981, Nederlandse vertaling Bert Bakker 1983) heeft weer als centraal onderwerp wat een vrouw kan worden aangedaan; hoe men kan overleven. Hoofdpersoon is de free-lance journaliste Rennie, die een reis naar de Caraïben gebruikt als vlucht. Ze vat het plan op een reisverhaal te schrijven. Op verschillende manieren is ze beschadigd. Haar man, die haar altijd als grondmateriaal heeft gebruikt, is weggelopen. Dat deed hij nadat zij een borstoperatie (kanker) had ondergaan. De chirurg op wie ze verliefd is geworden, blijft uiteindelijk bij zijn ‘eigen’ vrouw. De roman begint ermee, dat Rennie wordt geconfronteerd met het feit dat iemand haar huis is binnengedrongen.

Haar vlucht komt voort uit het verlangen onzichtbaar te zijn en niet meer vatbaar voor inbreuken van buitenaf. Hetzelfde streven valt in *Boven water* te signaleren. Onzichtbaar en neutraal zijn betekent veiligheid. Maar al in het vliegtuig naar Barbados wordt ze subtiel op de huid gezeten door een plaatselijke politicus. Zonder dat ze er erg in heeft wordt ze gebruikt voor politieke intriges (wapensmokkel) op het Caraïbische eiland waar ze neerstrijkt.

Ze is niet onzichtbaar. Iedereen die er belang bij heeft houdt haar in de gaten. Ze raakt verwikkeld in situaties die ze niet in de hand heeft en besluit dan maar seksueel van haar verblijf op de Caraïben te genieten. Helaas, ook de politieke intrigant Paul, die met haar naar bed gaat en haar als het ware haar lichaam teruggeeft, maakt gebruik van haar. Haar vlucht uit het hier en nu van Canada naar het daar en elders mislukt. Ze blijft beschadigd. Haar neutraliteit groeit uit tot totale, maar passieve, betrokkenheid. Er blijkt geen verschil tussen hier en daar te zijn. ‘Ze staat er niet buiten. Niemand staat ergens buiten.’ Er is sprake van een onvervalste catharsis aan het slot wanneer Rennie in de gevangenis zit en levensverhalen uitwisselt met een vrouw die in hetzelfde schuitje zit.

Lichamelijk letsel is een overladen, pseudo-politiek en modieus boek. De politieke omstandigheden in de Caraïben gebruikt Atwood als oppervlakkig, spannend decor. Ze heeft dezelfde houding als haar hoofdfiguur, die vroeger in misstanden was gespecialiseerd maar zich steeds meer ging toeleggen op het schrijven over trends in levensstijlen. ‘In plaats van over de kwesties zelf te schrijven, begon ze de mensen te interviewen die erbij betrokken waren. Die stukken waren heel wat makkelijker te verkopen. De passende garderobe voor een postende staker, het belang van de spijkeroverall, wat feministen voor het ontbijt eten.’ Satire? Ik geloof het niet. Atwood volgt hetzelfde procédé. De stijl is vlot, de beschrijvingen van allerlei uiterlijkheden zijn legio en de literaire analyse ontbreekt. Ze blijft aan de oppervlakte.

In haar poëzie en prozagedichten lijkt Margaret Atwood veel minder last te hebben van modieuze houdingen en bestseller-allures. In *True Stories* bijvoorbeeld schrijft ze veel minder omslachtig over thema's als liefde en tijd, die ze ziektes noemt die elke dag weer als golven komen aanrollen. Haar vaste thema's (het streven naar tijdloosheid, de drang tot overleven, het ontvluchten van het hier en nu) bespeelt ze hier veel gedisciplineerder. Versregels als

> Ik zit vast
> hier in deze afvalberg van fragmenten,
> -waarheden, feiten

zou je zelfs als commentaar op haar eigen romans kunnen lezen.

De verhouding fictie-werkelijkheid behandelt Atwood in een taal die een aantal dubbele bodems heeft en door zijn meerduidigheid niet meteen zijn 'ware' betekenis onthult. Het echte verhaal is achteraf toch gemeen, voor velerlei uitleg vatbaar en onwaar: 'The true story lies / among the other stories, ...' Het woord 'lies' betekent zowel *ligt* als *liegt.*

Haar verzameling fictie op de korte baan en haar prozagedichten zijn speelser dan haar romans. Niet alleen filosofeert ze, in een bundel als *Murder in the Dark*, cynisch over zogenaamde verschillen tussen mannen- en vrouwenromans, over rollenpatronen of over plots en happy ends, maar ze borduurt via een spelletje ook voort op de problemen van waarheid en leugen. Het spel dat Atwood in *Murder in the Dark* (1983) beschrijft, grijpt plaats in het duister in een ruimte waar drie personen uit een groep zijn aangewezen om moordenaar, slachtoffer en detective te spelen. Als de moord 'gepleegd' is, gaat het licht op en moet iedereen de waarheid vertellen, behalve de moordenaar. Die staat voor Atwood gelijk met de schrijver. De detective is dan de lezer of de criticus en het slachtoffer is het boek of de lezer.

In de poëzie en de prozagedichten van Margaret Atwood valt er voor de speurder die de lezer wil zijn nog wel leesonderzoek te verrichten.

De derde roman van Aritha van Herk, *No Fixed Address, An Amorous Journey* (1986), kreeg wisselende kritieken. Ann Crosby in Books of Canada vond het boek een case-study in nihilisme en amoraliteit en raakte in de war wan-

neer de gebeurtenissen en karakterbeschrijvingen geen ondersteuning vormden voor haar neiging de problemen van het hoofdpersonage aan haar vrouw-zijn te wijten. William French van de Globe and Mail zag er een 'levendige zedenkomedie en sociale kritiek' in, maar vroeg zich af waarom de roman zo teleur stelt. Beide recensenten benaderden *No Fixed Address* als een realistische roman, terwijl het hier een picareske roman, een schelmenverhaal, betreft.

De schelmenroman is een geschiedenis over een pseudo-criminele zwerver of buitenstaander. De eerste schelmenromans verschenen in de zestiende eeuw in Spanje. Defoe's *Moll Flanders* (1772) is de eerste picareske roman in het Engels.

Van Herk introduceert in *No Fixed Address* de picara, zij die ook reist. Die zij is Arachne. Is ze een bedriegster of een delinkwente? De verteller begint met te verklaren dat 'geen enkele kunstvorm, geen enkele roman, geen enkele lijst van schanddaden het effect van ondergoed op het leven van onbelangrijke bedriegers heeft onderzocht.'

Arachnes bedriegerij heeft in het begin nog een milde vorm. Als lid van een straatbende in Vancouver is ze een delinkwante. Als vrolijke, amorele reizigster die met haar *road jockies* slaapt en zich laat betasten door winkeliers om zo aan goederen te komen, is ze inderdaad een bedriegster, maar geen crimineel. Later steelt ze geld en steekt ze een man dood. Moord is een nogal drastische stap voor een picareske heldin, maar het gaat hier niet om een realistisch boek.

Wanneer Arachne het einddoel van de reis nadert, rijdt ze naar Long Beach aan de westkust van Vancouver Island. 'Dit is de rand; niet het eind maar de rand, de grens, de richel, de zelfkant van de wereld.' Het gevoel van marginaliteit, het besef zich aan de rand van de dingen te bewegen, kan inderdaad levendig zijn op plaatsen als Long Beach (bron: Stephen Scobie in het literaire blad Brick, nr 29, winter 1987). Maar Arachne is ook een spin, een weveres van webben. Zij zit aan het slot van de roman aan de rand van haar wegennet.

No Fixed Address heeft een open einde. Eerder in de roman heeft Arachne een duidelijk gevoel van zichzelf, iets waaraan ze niet kan ontsnappen ondanks haar maskerade in de brave maatschappij. Later is ze niet meer zichzelf maar 'een vermist persoon'. Die beelden van afwezigheid doordringen het slotdeel. De terugkeer van de jij-verteller, die zich tot de lezer richt, versterkt eerdere twijfels over de betrouwbaarheid van de vertelling, over de realistische basis ervan. Het realisme is weggevaagd. Er verschijnen gespleten personages en het verhaal kan net zo goed een fantasie zijn van de verteller. Arachne gaat Vancouver zien als 'de stad... waar ze zichzelf heeft achtergelaten.' Ze wordt iemand anders, ze wordt een vermist persoon. De verteller, én de lezer (de jij), verlangen naar een afsluiting van de roman, maar het slot ontsluit het begin weer: 'In je zoektocht ontdek je dat de modebewuste vrouwelijke vorm altijd aan verandering onderhevig is.'

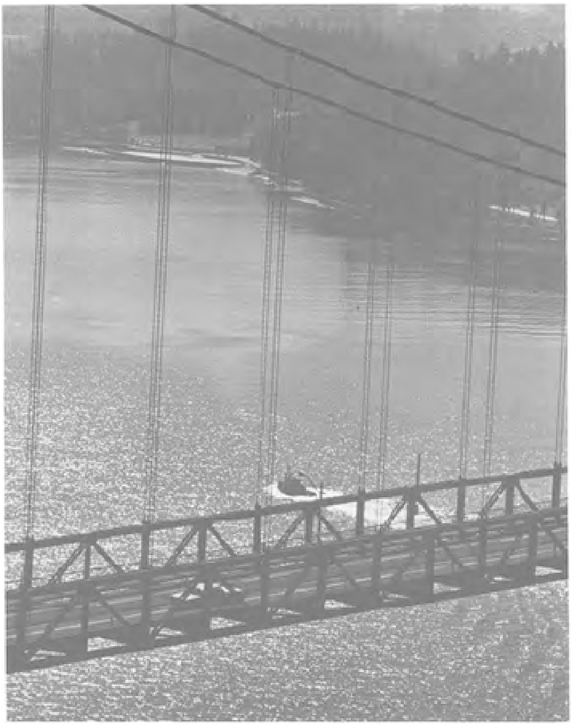
6. Van Robertson Davies tot Mark Frutkin

De bereikbaarheid van de Canadese literatuur in Nederland is sterk verbeterd in de afgelopen jaren, vooral dankzij een reeks vertalingen van belangrijke auteurs. Hierna bespreek en signaleer ik alleen die schrijvers van wie één of meer boeken in het Nederlands zijn vertaald of van wie vertalingen op stapel staan. Een uitzondering wil ik maken voor Norman Levine en de prairie-schrijvers Robert Kroetsch en Rudy Wiebe. Wiebe wordt in dit BZZLLETIN-nummer met een kort verhaal geïntroduceerd, Kroetsch zou vertaald moeten worden.

Hoewel Robertson Davies al vóór 1970 een respectabel oeuvre op zijn naam had staan, was de publicatie van *Het vijfde plan* (1970, Contact 1987) een literaire gebeurtenis. De roman, in de vorm van een lange brief van een oude leraar aan zijn directeur, vertelt het levensverhaal van iemand met een schuldcomplex die een grote belangstelling aan de dag legt voor heiligenlevens, wonderen en magie. De metafysische elementen vormen de aantrekkingskracht van het boek, dat soms mank gaat aan al te langdradige uitweidingen.

De in de Eerste Wereldoorlog verminkte leraar geschiedenis Dunstan Ramsay heeft een schuldgevoel ontwikkeld nadat een schoolvriendje van hem, Boy Staunton, een sneeuwbal met een steen erin naar hem gegooid heeft, die hij had weten te ontwijken. Maar Maria Dempster, de zwangere domineesvrouw, wordt geraakt. Zij bevalt voortijdig van een zoontje, Paul, en komt er geestelijk nooit meer bovenop. De leraar maakt van haar een heilige en meent onder andere dat zij hem het leven heeft gered op het slagveld van Europa in 1914-1918.

Davies probeert in *Het vijfde plan* aannemelijk te maken



dat het irrationele een belangrijke rol speelt in het leven van de mens en dat mythische elementen ten grondslag liggen aan ons ogenschijnlijke alledaagse bestaan.

Tijdens een van zijn Europese speurtochten naar heiligenlevens ontmoet de leraar toevallig Paul Dempster, de te vroeg geboren zoon van de domineesvrouw, die uit Canada gevlucht is en furore maakt met magische goocheltrucs. Tijdens een latere ontmoeting, in Mexico, wordt Dunstan Ramsay gevraagd een gefingeerde autobiografie van Paul te schrijven. ‘Iedere magiër heeft een autobiografie, die in het theater en elders wordt verkocht (...) De meeste zijn vreselijk en ze zijn alle door een ander geschreven - heet zo iemand niet een spookschrijver? We willen een autobiografie die strookt met de voorstelling die we bieden.’

Het vijfde plan, waarin mensen uit een dorp de hoofdrol spelen, is een mythische geschiedschrijving, compleet met wonderen, verzonnen of niet. Dunstan Ramsay is ‘het vijfde plan’, iemand die nooit echt geleefd heeft en in de coulissen van het bestaan vertoeft. Nooit doet hij iets onverklaarbaars, irrationeels, op aandringen van de duivel, zomaar, zonder reden. Bij de opera is het vijfde plan de buitenstaander, ‘degene die geen tegenpool in het andere geslacht heeft. En je moet een Vijfde Plan hebben omdat hij degene is die het geheim van de geboorte van de held kent, of de heldin te hulp komt als ze denkt dat alles verloren is, of de kluizenaarster in haar cel houdt, of zelfs de oorzaak van iemands dood kan zijn als de plot dat vereist.’ Dunstan houdt zichzelf inderdaad verantwoordelijk voor de levensloop en de dood van een paar mensen, en hij kent geheimen, bijvoorbeeld het geheim van Paul Dempster en Boy Staunton, die op een wonderlijke wijze aan zijn eind komt. Met een auto raakt hij te water. Als hij gevonden wordt, blijkt hij een steen in zijn mond te hebben, dezelfde steen die in de sneeuwbal zat die hij als jongetje naar zijn vriendje Dunstan had gegooid.

Robertson Davies schrijft ook over zuilenloze religiositeit vanuit een kritische voorliefde voor de psychologische opvattingen van Jung: ‘ik was zelf in die tijd druk bezig met die oude, excentrieke ridder van de krochten van de ziel, C.G. Jung...’, schrijft hij in *Het vijfde plan* via de altijd ongetrouwd gebleven geschiedenisleraar (getrouwd met zijn heiligen?). Davies' roman *The Manticore* (1972) steunt ook op Jungs visies. In *World of Wonders* (1975) staat weer de magische, theatrale wereld van illusies en suggestie centraal. Overigens heet het theaterprogramma van de goochelaar Paul Dempster in *Het vijfde plan* ‘De soiree der illusies’.

In *The Rebel Angels* (1981) is het decor de universiteit. Welbespraakte docenten treden op de voorgrond. Keith schrijft in *Canadian Literature in English*: ‘Davies' avonturen zijn avonturen van de geest, de romance van de eruditie, de bevrediging van de expertise...’ Zijn belangstelling voor het ongewone richt zich ook op de seksualiteit, de lusten en de lasten ervan. Freud en Jung zwerven permanent door zijn omvangrijke romans (in *The Rebel Angels* ook Rabelais!).

Robertson Davies' meest recente roman *What's Bred in the Bone* (1985) is een Canadese bestseller en speelt zich af in de kunstwereld. Voor de biograaf Simon Dancourt is het leven van de kunstenaar en kunstminnaar Francis Cornish een mysterie. Bovennatuurlijke invloeden onthullen het ware leven van de artiest in deze lijvige roman, die de Governor-General's Award 1985 heeft gekregen, de meest prestigieuze literaire prijs in Canada.

De prairie-schrijvers Robert Kroetsch en Rudy Wiebe volgen bewust niet de Engelse traditie, waarin Davies past, in de Canadese literatuur. Hun werk heeft weinig te maken met het conventionele realisme.

Kroetsch komt uit een familie van Duitse kolonisten en woonde in de jaren zestig en zeventig in de Verenigde Staten. Daar kwam hij in aanraking met werk van Thomas Pynchon, Donald Barthelme, John Barth en anderen die veel later de onmogelijke term ‘postmodern’ opgeplakt kregen. Kroetsch is als ‘postmodernist’ iemand die de traditie eert, emt name de orale traditie (het vertellen) die volgens hem de kern van de literatuur uitmaakt. Keith: ‘Maar de traditie die hij op de prairies aantrof was die van het sterke verhaal (...), de conventies van de western.’ Kroetsch' romans - onder andere *The Studhorse Man* (1969), *What the Crow Said* (1978) en *Alibi* (1983) - hebben ook een mythische en zelfs apocalyptische inslag.

In *The Studhorse Man* probeert een over de prairie zwervende man, Hazard Lepage, die een superieure dekhengst bezit, merries te vinden die zijn hengst waard zijn. Zelf raakt hij ook in seksuele avonturen verzeild. De verteller noemt het boek een ‘infernale biografie’ en zichzelf gek. ‘Ik geef zelf de voorkeur aan een geordende wereld, ook al moet ik die ordenen via een pose van krankzinnigheid.’ Via zijn onbetrouwbare verteller speelt Kroetsch met betekenis, vorm en taal. De traditionele fictie beperkt onze blik op de realiteit. Kroetsch deconstrueert, vergroot, verzint, verknipt. ‘Wat een schande. Wij die fragmenten verbinden verlangen naar een compleet beeld van het verdwenen verleden. Wij, zoekers naar de waarheid, wat vinden we? Een vingerafdruk op het hoekje van een bladzijde. Een uitgesleten trede in de draaiing van de trap. Een vierkant stukje verschoten verf op de verschoten muur. Iemand is hier geweest, weten we. Maar wie? Wanneer?’ (*The Studhorse Man*)

In *What the Crow Said* lijkt er sprake van een omgekeerde wereld. 's Zomers sneeuwt het en in de winter wordt het onverklaarbaar warm. Een meisje raakt zwanger nadat een zwerm bijen op en in haar is neergestreken en offert later haar kind aan de wolven op. De natuur als monster. De kou kruipt in de geesten van de mensen, die trachten te overleven in een surrealistisch landschap. De tijd is op hol geslagen, het klimaat verrast iedereen. Niets staat meer vast. Op elk ogenblik kan er iets verrassends gebeuren. Een zwarte kraai kan praten, overstromingen en andere natuurrampen volgen elkaar op in deze sterke (sprookjes)verhalen vol apocalyptische, poëtische beelden. Schitterend.

Rudy Wiebe is een minder radicale vernieuwer dan Kroetsch. Zijn aandacht voor het mythische (de verbeeldingswereld van bijvoorbeeld de Canadese natuurvol-

ken) blijft binnen de realistische conventie. Als Mennoniet (zie het vertaalde Wiebe-verhaal) brengt hij in zijn fictie morele en religieuze vraagstukken mee. In *The Blue Mountains of China* (1970) vertelt Wiebe op modern-epische wijze over zijn mennonitische afkomst. De talrijke (familie)verhalen die met elkaar verweven zijn spelen zich af in verschillende werelddelen: Canada, Paraguay en de Sovjet-Unie. Aan het slot komen de *Stemmen* samen op een snelweg in Alberta. De stemmen die Wiebe laat spreken, onderbroken door hij-verhalen, doen aan Kroetsch' werkwijze denken. Een van Wiebes verhalen heet niet toevallig 'Waar komt die stem vandaan?'. Uit historische documenten en orale bronnen creëert Wiebe een fantasierijke versie van de Canadese geschiedenis. De stem in het genoemde verhaal is die van een Indiaan die in 1896 door de North West Mounted Police is vermoord. De vertelling, over het probleem van het verhalen vertellen, kan als voorloper van de historische fictie van Rudy Wiebe gelezen worden. Zijn prairie-blik in *The Temptation of Big Bear* (1973) of *The Scorched-Wood People* (1977) wijken af van de officiële blanke versie van gebeurtenissen als de onrust naar aanleiding van verdragen met Indianenstammen en de Riel-opstand van 1869-70 en 1885. Literatuur als alternatieve geschiedschrijving.

Rudy Wiebe mengt op een nieuwe manier elementen van tragedie, epos, geschiedenis en religieuze betrokkenheid. Hij herschrijft de historie met zijn op feiten gestoelde verbeelding.

In het hoofdstuk 'Mislukte opofferingen' in *Survival* brengt Magaret Atwood de klassieke Canadese roman *De leerjaren van Duddy Kravitz* (1959, Van Gennep 1988) ter sprake. Zij vindt de roman op Amerikaanse leest geschoeid. De jonge Duddy Kravitz gaat vlak na de Tweede Wereldoorlog steeds meer zonder scrupules te werk in zijn poging een stuk land bij een meer te verwerven. Hij slaagt in zijn opzet, niet in de laatste plaats omdat hij zich in de filmbusiness stort (er staat zelfs een script van een *bar mitzvah*-film in de roman afgedrukt). Maar of hij in menselijk opzicht slaagt staat nog te bezien. *De leerjaren van Duddy Kravitz* is onmiskenbaar satirisch. Iemand in het boek zegt: 'Het zijn de cretinische geldwolven als Kravitz die het antisemitisme veroorzaken.' De zieke humor bereikt een hoogtepunt als de lezer het blaadje voor epileptici (een van Duddy's assistenten is epilepticus) te lezen krijgt. Overigens gebruikt Duddy niet alleen mensen, hijzelf wordt ook gebruikt, bijvoorbeeld om heroïne te smokkelen.

Duddy Kravitz wordt steeds meedogenlozer en ongevoeliger in zijn honger naar land. Hij klemt zich vast aan het credo 'Een man zonder land is niemand', dat van zijn grootvader, een mislukkeling, afkomstig is. Toch blijft Kravitz een gevoelig jongetje dat de onkwetsbare held speelt. Aan het slot wacht hem niet het beloofde land.

Richlers serieuze schrijfhouding - hij weet bijvoorbeeld de sociale omstandigheden in de joodse buurt van Montreal scherp te beschrijven - ontbreekt helaas maar al te vaak in latere boeken als *St. Urbain's Horseman* (1971) en *Joshua Then and Now* (1980). Te lang, te oppervlakkig, te veel gespitst op het sensationele. Wat niet wegneemt dat Richler een romancier is die indringend over de grote stad heeft geschreven. Bovendien is zijn preoccupatie met het verleden van Spanje in onder andere *Joshua Then and Now* oprecht en dat levert prachtige passages op.

Timothy Findley's *De eeuwige oorlog* (1977, Meulenhoff 1979) is een reconstructie van het soldatenleven van Robert Ross in de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog, liefde voor dieren en in het bijzonder voor paarden (zie hoofdstuk 3 over dierenverhalen in de Canadese literatuur), Ross' verkrachting door vier andere

soldaten en zijn 'desertie' (waarbij hij een aantal paarden meeneemt) die uitloopt op een bijna-verbranding.

Die reconstructie wordt in de Tweede Wereldoorlog ondernomen. In de epiloog citeert Findley de Ierse essayist Nicholas Fagan. Het acitaat zegt meteen iets over de literaire werkwijze die in *The Wars* gevolgd is: 'de ruimten tussen de waarneming en het object kunnen... met een kreet van herkenning overbrugd worden. Een soort kreet is een schot. Niets kan zo volmaakt onze waarneming van iets bekrachtigen als onze moord daarop.'

Documentair onderzoek en verbeelding over de relatie tussen oorlog, macht en seksualiteit houden elkaar in *De eeuwige oorlog* perfect in evenwicht.

De laatste onvergankelijke woorden (1981, Meulenhoff 1983) is een omvangrijke, indrukwekkende roman over fascisme, collaboratie en spionage rond de Tweede Wereldoorlog. De verteller is Hugh Selwyn Mauberly - een literaire constructie die Findley van Ezra Pound heeft geleend -, die al jaren niet tot schrijven in staat is en geheuld heeft met Mussolini. In 1944 slaat hij op de vlucht voor de oprukkende geallieerden. Zijn levensverhaal, een allerlaatste doorbraak van zijn creativiteit, noteert hij op de muren van een bijna leeg elitehotel, 'Grand Elysium' in Oostenrijk. Dat verhaal wordt later gelezen door een Amerikaanse soldaat die zijn meerderen duidelijk wil maken dat er tussen fout en goed zijn nog een heel ingewikkeld terrein ligt waarop de mens manoeuvreert.

De wijze waarop Timothy Findley een netwerk van paranoïde betrekkingen tussen ultra-rechtse Britten, naïevelingen (de Hertog en Hertogin van Windsor, Hess, die met een vliegtuigje in Schotland landt) en Hitler-aanhangers weeft over Europa en de Caraïben doet denken aan de encyclopedische romans van Thomas Pynchon. Inderdaad is 'dit de geschiedenis zoals hij nooit is geschreven.' De historie van wankelmoedigheid, persoonlijke frustraties, hooghartige aristocratie die verdwaalt in moorddadige politiek, literaire onmacht.

De lezer blijft in verwarring achter. (Zie verder het Findley-interview.)

Matt Cohen trok in 1987 sterk de aandacht in Nederland met *De Spaanse dokter*, een historische roman over de jodenvervolgingen in het veertiende- en vijftiende-eeuwse Europa (Toledo, Avignon, Montpellier, Italië, Rusland) aan de hand van het levensverhaal van een arts. Het boek

beschrijft de overgang van de donkere, bijgelovige Middeleeuwen naar de meer verlichte, wetenschappelijkere Renaissance. De arts Avram Halevi - produkt van een verkrachting van een joodse vrouw door een christelijke soldaat - is ‘de man van de wetenschap, de nieuwe mens van de nieuwe tijd: de jood die bang is om een synagoge binnen te gaan.’ Hij hoopt op een betere wereld, een wereld zonder plagen en bijgeloof, zonder moordneigingen. Maar de roman lijkt zijn hoop de bodem in te slaan. De vervolgingen en moordpartijen, afgewisseld door pestepidemieën, houden niet op. ‘Te midden van de chaos van een uiteenvallend Europa (...), met een Kerk die verdeeld was en joden die hun religie verlaagden met de ene dwaalleer na de andere, was Avram Halevi opgestaan: een trotse en arrogante bastaard, geboren in een aftakelende Hebreeuwse hoofdstad (Toledo - GB), gevormd door een vrijdenkende moslim, opgeleid aan de beste christelijke universiteit van Europa, altijd slechts een harteklop verwijderd van de God van zijn volk.’

In een interview met de Volkskrant (15-5-1987) zei Matt Cohen, dat hij *De Spaanse dokter* gemaakt had om zo niet over de holocaust te hoeven schrijven. De afstand tot het onderwerp was groter. De Tweede Wereldoorlog is wel onderwerp van Cohens laatste roman *Nadine* (1986).

Maar Cohen ziet *De Spaanse dokter* wel degelijk als een actuele roman. ‘Het boek gaat over een uitermate belangrijke periode in de geschiedenis, die je zou kunnen omschrijven als de overgang van religie naar wetenschap. Tot dan toe werd het leven volledig overheerst door de religie, in alle facetten van het maatschappelijk leven. In de periode waarover ik schrijf komt de wetenschap voor het eerst sinds hele lange eeuwen weer een beetje naar voren. Het is de tegenhanger van wat er nu gebeurt met de opbloei van religieuze gevoelens als drijvende kracht voor de mensen. De terugkeer van het fundamentalisme zie je nu over de hele wereld in alle godsdiensten, of het nu de islam is, het jodendom of het christendom.’

Interessant is wat Matt Cohen over Israël zegt. Is dat het beloofde land? In *De Spaanse dokter* laat hij een verdwaalde jood in Kiev zeggen wat hijzelf in het Volkskrant-interview bevestigt als zijn eigen opvatting. ‘Het land van de joden is niet op de kaart te vinden. Het land van de joden is een koninkrijk van de ziel. Want toen God zei dat hij Mozes zou helpen de joden terug te brengen naar het Beloofde Land, bedoelde hij niet het Beloofde Land van Israël, maar het Beloofde Land waar God en Zijn volk met elkaar verbonden zijn: hart met hart, ziel met ziel. Wanneer een jood afdwaalt van dàt koninkrijk, is hij in gevaar.’

Michael Ondaatje en David Gilmour komen in dit BZZLLETIN-nummer uitgebreid aan het woord. Ik ga hier nog even kort op Ondaatje en Levine in.

Keith constateert dat Ondaatjes surrealisme niet zozeer een breuk met de Canadese traditie vormt, maar een voortzetting ervan is. De mythische verhalen die hij uit zijn eigen persoonlijke geschiedenis creëert zijn verbonden met zijn voorliefde voor gewelddadige scènes, gevangenschap (Caravaggio in *In the Skin of a Lion*, 1987) en gekte (Buddy Bolden in *Coming through Slaughter*, dat in 1988 in het Nederlands zal verschijnen bij Bert Bakker, evenals # In the Skin of a Lion). Zijn belangstelling voor extremen en de populaire cultuur (westerns en andere Hollywood-produkten) doet aan Leonard Cohen denken, over wie hij een essay heeft geschreven in boekvorm. Maar ook Rudy Wiebe heeft hem beïnvloed. Zonder Wiebes *Temptations of Big Bear* had *De Verzamelde Werken van Billy the Kid* er op z'n minst technisch heel anders uitgezien. (Zie verder het Ondaatje-interview.)

Norman Levines korte verhalen in bundels als *I Don't Know Anyone Too Well* (1972) en *Thin Ice* (1979, het titelverhaal werd in een Nederlandse vertaling, ‘Glad ijs’, in het Canada-nummer van De Tweede Ronde gepubliceerd) worden meestal

in de eerste persoon enkelvoud verteld en hebben een autobiografische inslag: een joodse achtergrond, verblijf in het buitenland, ervaringen als oorlogsvlieger voor de RCAF, de Canadese RAF. Keith schrijft in zijn literaire geschiedenis: ‘Het zijn rustige verhalen die een stemming weergeven, een ontwikkeling vastleggen, de getemperde melancholie van gewone ervaringen uitdrukken.’ Introspectieve, impressionistische verhalen over zeer gevoelige mensen die wrijvingen met de maatschappij hebben.

Heinrich Böll heeft Levines tweede roman *From a Seaside Town* in het Duits vertaald.

Sarah Sheards debuut *Bijna Japans* (1986, Nederlandse vertaling Agathon 1987) begint met de vraag: ‘Wie was ik voordat dit allemaal gebeurde? Ik probeer het me te herinneren.’ Waarna ze zichzelf probeert terug te vinden door onder kopjes als ‘Voeten’, ‘Neus’, ‘Nog meer neus’, ‘Gezicht(sverlies)’ en ‘Armen en benen’ haar jeugd af te zoeken. Wat is er gebeurd? Ze is hevig verliefd geworden op een Japanse dirigent, die een tijdje in Toronto werkt maar daarna verder reist. Hij blijft in haar hoofd rondspoken, ook als ze andere minnaars neemt. De platonische liefde ebt na de pubertijd niet weg en ze probeert door te dringen in de Japanse denkwereld, hoewel ze dat op een oppervlakkige manier doet. In Tokio raakt ze zichzelf bijna kwijt. Ze ziet hem optreden en ontmoet hem ten slotte. Een koude douche. Droom en werkelijkheid botsen hardhandig op elkaar. ‘Ooit was ik in het geheim verliefd op Akira. Ik hield een logboek bij over zijn gaan en komen, over de kleren die hij droeg. Ik bewaarde zijn haar. Ooit stond ik boven aan de straat met een stapel grammofoonplaten in de hand te wachten om hem vanuit een hinderlaag te overmeesteren als hij uit de repetitie naar huis kwam. Toen hij vertrok, dacht ik dat mijn hart zou breken en werd ik stapelgek.’ Voor lezers die, bijvoorbeeld, proza als *Rituelen* en *Mokusei!* van Cees Nooteboom waarderen zullen teleurgesteld zijn door de wel zeer oppervlakkige belangstelling die in deze novelle voor Japan aan de dag wordt gelegd. Te veel anekdotie, te weinig diepgang en echte betrokkenheid bij een andere cultuur.

Dat *Desert of the Heart* (1964, Nederlandse vertaling Van Gennep 1987) van Jane Rule, oorspronkelijk een Ameri-

kaanse, in onze taal is verschenen heeft ongetwijfeld te maken met de succesvolle film die onlangs op basis van deze roman werd gemaakt. Een andere verklaring heb ik niet voor deze wel zeer gedateerde roman over een scheiding en een ontluikende lesbische liefde. Ik moest denken aan Simon Vestdijks *Alpenroman* (1961) die op een veel openlijker en minder pathetische manier de liefde tussen twee vrouwen beschrijft, en dat ook nog doet in een spannender decor.

Evelyn Hall, zestien jaar getrouwd en nu wegvluchtend van haar huwelijk, is een wetenschapster die een nieuw leven begint in *Woestijn van het hart.* Ze wordt verliefd op de jonge Ann, eerst zonder het zelf te weten. ‘Alle kinderen gingen gebukt onder de wereld van hun ouders. Als ze zelf een kind had gehad, zou ze het dan zoveel beter hebben gedaan? Zelf was ze ook schuldig, niet aan het kind in haar verbeelding, maar aan het beeld van haarzelf in Ann. Iedereen, man of vrouw, ieder individu was schuldig aan de wereld die hij aantrof. Het werd tijd dat ze ermee ophield te doen alsof ze daarvan het slachtoffer was.’ Ann is een jongere uitvoering van Evelyn, wellicht een projectie. Anne heeft een ontembare vrijheidsdrang, terwijl Evelyn jarenlang opgesloten heeft gezeten in een dood huwelijk. Pathetisch is ze als ze tegen Ann zegt: ‘Ik woon in de woestijn van het hart. (...) Ik kan verdomme niet van de hele wereld houden.’

Het is niet te hopen dat het bij deze ene vertaling van Jane Rule blijft, want deze roman is bepaald niet representatief voor haar schrijverschap. De kwaliteit van de Canadese literatuur wordt beter gewaarborgd door Jane Rules meest recente roman *Memory Board* (geïmporteerd door Van Ditmar).

Van Mark Frutkin verschijnt dit jaar bij Bridges Books een zeer intrigerende roman: *De ontbrekende schakel* (*The Growing Dawn*, 1983). Het is een documentaire roman waarin Guglielmo Marconi (1874-1937) centraal staat. Marconi was een Italiaans electrotechnisch ingenieur met een sterke voorliefde voor zeilen op zee. In 1895 slaagde hij erin met een zelfgebouwde zender en ontvanger, beide uitgerust met de door hem uitgevonden antenne, signalen draadloos over te brengen over afstanden van een paar kilometer. In 1901 lukte het hem draadloze telegrafieverbindingen tussen Newfoundland en Europa tot stand te brengen.

De ontbrekende schakel begint met een soort verantwoording van de jonge auteur. ‘Alle literatuur is biografie (of autobiografie) in zover het over mannen- of vrouwenlevens gaat, of over het leven van de schrijver. Zelfs de meest abstracte verhandeling vertelt ons nog iets over menselijke verhoudingen. Maar in een andere zin is elke biografie tenslotte mythe. De biograaf trekt lijnen tussen de sterren, bouwt een persoon op, brengt leven in de stilte.’

Feit en fictie lopen in deze literaire Marconi-biografie door elkaar heen. Zoals alpha en bêta met elkaar verstrengeld raken in deze roman, die zowel een wetenschappelijke verhandeling over elektrische golven is als een boek vol citaten en dagdromen over de zee, die verschillende gedaanten aanneemt. De trillingen die elektriciteit veroorzaakt, vergelijkt Frutkin met de trillingen die voortkomen uit

muziek, dromen, literatuur. ‘In dagdromen over de kosmos ondergaat de dromer rêverie zonder verantwoordelijkheid, rêverie vraagt niet om bewijs. Tenslotte is het zich verbeelden van een heelal de natuurlijke uitkomst van dagdromen.’

Marconi was niet alleen een wetenschapper, hij fantaseerde ook over elektrische geluidsgolven die zouden meebuigen met de kromming van de aarde. Bewijzen kon hij dat niet, tot hij op Newfoundland, Canada, boodschappen doorgeseind in Engeland, opving. Zijn dagdroom was bewaarheid. Alpha (de fantasie) ontmoette bêta (de wetenschap).

Dat uitvindingen vaak gepaard gaan met toeval, waarvoor je ruimte moet inlassen in je arbeid, is in de structuur van de roman merkbaar. Citaten van Whitman, Beckett, Conrad, Duchamp (die een ministerie van toevalligheden wilde) en wetenschappers wisselt Mark Frutkin af met bespiegelingen over de etymologie van woorden en coïncidentie in taal en wetenschap. ‘Toeval als sympathie’ heet een hoofdstuk.

Hoogtepunt in de documentaire roman is de landingspoging op Newfoundland en het opvangen van het signaal uit Engeland na vele tegenslagen. Op zee, varend in de richting van Canada, komt Marconi gedachten tekort. ‘Hij had niets meer om over na te denken, niets om te herinneren, niets dat hij al niet vergeten had, niets om naar uit te zien, niets en niemand om zich zorgen over te maken.’ In die stilte is hij in staat de signalen op te vangen, door te zetten. Eerst klinken de geluiden uit zijn koptelefoon ‘als de oorspronkelijke spraakverwarring.’ Maar ten slotte komt de communicatie tot stand midden in die kakofonie van lawaai waarachter de stilte hoorbaar is. Een wonder, een mirakel.

De ontbrekende schakel eindigt zoals *Murphy* van Samuel Beckett eindigt. ‘In het laatste beeld van het boek laten twee (...) figuren een vlieger op. De oude man in de rolstoel die het touw vasthoudt, valt in slaap en de vlieger zeilt weg het onbekende in.’ Ongetwijfeld het heelal in, achter de radiogolven aan.

Mark Frutkin, journalist van beroep, heeft ook een dichtbundel op zijn naam staan (*The Alchemy of Clouds*) en heeft dit jaar een tweede roman voltooid: *Atmospheres Appolinaire. De ontbrekende schakel* is zonder meer een vernieuwing in de Canadese literatuur en sluit aan bij de opvatting dat literatuur altijd reageert op ander teksten (de intertekstualiteitsgedachte van Roland Barthes en Julia Kristeva). Bovendien is *De ontbrekende schakel* ook een nadrukkelijk Canadees boek, omdat het de geschiedenis van Newfoundland beschrijft. Niet zomaar, maar als situatiebepaling voor Marconi's dromerijen en wetenschappelijke arbeid.

7. Slot

Een van de zwakheden in de hedendaagse Canadese literatuur is volgens W.J. Keith, dat de Canada Council weliswaar stevige subsidies verleent aan boekuitgaven en schrijvers, maar dat die literatuur uiteindelijk alleen maar kan bestaan bij de gratie van lezers. Het aantel lezers in Canada is in vergelijking met landen als Zweden of Nederland zeer laag, terwijl het bibliothekennet niet echt indrukwekkend te noemen valt.

John Metcalf ziet de toekomst van de Canadese literatuur somber in. Hij ziet de volgende ontwikkeling: literaire renaissance, groei, verwording en ineenstorting. Matt Cohen schreef een artikel onder de titel ‘Opkomst en ondergang van de serieuze CanLit’ (in Saturday Review, 1979). Zijn Cohen en Metcalf te somber?

De toekomst van het lezen is niet een thema waar alleen de Canadezen zich druk over zouden moeten maken. Het Nederlandse literaire tijdschrift Raster heeft zijn laatste nummer aan dat onderwerp gewijd. Aanleiding was een artikel van George Steiner in de Volkskrant (22-6-1985) waarin hij een steeds wijder wordende kloof signaleert ‘tussen het semi- of subalfabetisme van de moderne massamedia en de idealen van het geletterde denken in de oude betekenis van het woord.’ Wordt lezen straks het voorrecht van een slinkende elite?

En laten we niet meteen de schuld aan de grote broer van Canada, de Verenigde Staten, geven.

Geraadpleegde literatuur:

Northrop Frye, The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination. The House of Anansi Press, Toronto 1971.

Margaret Atwood, Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature. The House of Anansi Press, Toronto 1972.

W.J. Keith, Canadian Literature in English. Longman, London en New York 1985.

Pleuke Boyce
Zulke dingen gebeuren in Canada
Interview met Timothy Findley

Timothy Findley (geb. 1930) begon zijn professionele loopbaan als acteur. In 1967 publiceerde hij zijn eerste roman, *The Last of the Crazy People*, gevolgd door *The Butterfly Plague* in 1969. Beide verschenen in de V.S. na door vele Canadese uitgevers geweigerd te zijn. (Zei een potentiële uitgever over het manuscript van *The Last of the Crazy People*: ‘Ik ben werkelijk zeer geschokt door deze roman, mijnheer Findley. Zulke dingen *gebeuren* niet in Canada.’)

In 1977 werd Findley's boek *The Wars* wel uitgegeven in Canada en won zelfs de Governor General's Award. Daarop volgden in snel tempo *Famous Last Words* (1981), *Not Wanted on the Voyage* (1984), *Dinner Along the Amazon* (een verzameling kort proza, 1984) en *The Telling of Lies* (1986).

Een van de eerste dingen die ik Findley vraag is hoe hij van acteur romanschrijver is geworden en of hij verband ziet tussen beide beroepen:

‘Oh, ik zie zeer zeker een verband tussen de twee - vooral waar het mijn eigen schrijven betreft. Al mijn werk is in zekerezin gestructureerd als een toneelstuk, d.w.z. het is opgebouwd uit scènes. Je hebt scène één en scène twee, enzovoort, en verder zijn er de bedrijven die alles bij elkaar houden. De climax vindt altijd plaats terwijl het doek zakt wanneer een bepaald gedeelte van het verhaal op zijn einde loopt. En verder is er de taal, het gebruik van taal. En ritme, ontzettend belangrijk voor een schrijver, is iets waar je veel over leert als acteur. Je leert dat er bepaalde dingen zijn die je kunt zeggen en bepaalde dingen die je niet kunt zeggen. Bepaalde zinnen werken eenvoudig niet omdat je ze niet gemakkelijk over je lippen kunt krijgen. Er is een theorie, hij is niet van mij, hij is van Gertrude Stein, en ik heb hem weer van Thornton Wilder, die een vriend van Stein was... Hij wees me erop dat één van de belangrijkste dingen die ze ons gegeven heeft, het feit is dat al haar werk hardop voorgelezen kan worden. En pas nadat ik Stein hardop ben gaan lezen, ontdekte ik waar het in haar werk om ging. En nu, wanneer ik iets geschreven heb, leest mijn partner, Bill Whitehead (hij doet dat eerlijk gezegd niet graag, maar hij doet het toch, heel aardig) het aan me voor. En als hij struikelt over een bepaalde zin of een bepaald gedeelte, dan weet ik dat het niet goed geschreven is. Want als je ergens over struikelt terwijl je het hardop voorleest, zal je er in je hoofd ook over struikelen als je het leest. Zo eenvoudig zit dat.

En verder, hoe ik van acteur schrijver ben geworden, dat is begonnen door heel praktische redenen. Ik speelde in een stuk van Thornton Wilder (zo hebben we elkaar ontmoet), *The Matchmaker*, en dit stuk bleef maar lopen. Dit was in het midden van de jaren '50, we speelden het eerst in Engeland en vervolgens in de VS. Ik had een mooie rol, maar ik speelde maar in één bedrijf. En ik heb het over 2½ jaar van mijn leven. Je dagen zijn dan plotseling nogal leeg. En toen ben ik gaan schrijven, om die leegte te vullen.

Mijn eerste verhaal schreef ik nadat ik een tentoonstelling bezocht had, ik geloof in Manchester. Ik was daar met Ruth Gordon, de ster van *The Matchmaker.* De schilderijen op die tentoonstelling waren allemaal van mensen van onder de dertig. En toen we weer buiten stonden zei ze tegen mij (ik was toen ongeveer 25): ‘Lieve God, ik begrijp niet waarom jullie jonge mensen allemaal zo negatief moeten zijn! Kan dan niemand van jullie “ja” zeggen?’ Ik ging terug naar mijn hotelkamer, vastbesloten om ‘ja’ te zeggen en schreef toen, nogal snel, een verhaal. Dat liet ik aan Ruth Gordon zien en zij was er enthousiast over - ook al was dat verhaal zo

negatief als maar mogelijk was, ha, ha, ha! Z i j liet het aan Thornton Wilder zien en zo is het allemaal begonnen.

Ik ben toen nog jaren blijven acteren, tot 1962, toen ik tot de slotsom kwam dat schrijven belangrijker voor me was en ik van de ene dag op de andere met acteren ben gestopt. Samen met mijn vriend Bill Whitehead, die ook acteur was. Zeer bewust zijn we toe alletwee aan een carrière als schrijver begonnen.

Maar als ik zo op alles terug zie, dan kan ik alleen maar zeggen dat mijn loopbaan als acteur één grote voorbereiding is geweest op mijn leven als schrijver. Ik heb het nu natuurlijk alleen maar over mezelf, maar ik kan me werkelijk geen betere leerschool voorstellen voor een schrijver.'

Je boek Famous Last Words *verscheen pas in Engeland na de dood van de hertogin van Windsor - en veroorzaakte toen nog aardig wat opschudding. Waarom gebruik je, naast bedachte, bestaande personen in je fictie? Wat trekt je daarin aan?*

Ik kan daar misschien het best op antwoorden door te zeggen dat ik geloof dat ieders leven 'a work of fiction' is. En wanneer mensen zeer publieke levens leiden, zoals de hertogin van Windsor, en nog andere bestaand hebbende personen in *Famous Last Words*, zoals Von Ribbentrop, Hess, Ezra Pound, enzovoort, hebben ze de neiging hun leven te dramatiseren. En dat, op zijn beurt, is weer een prachtige aanleiding voor het *schrijven* van fictie.

Daar kwam nog bij, nadat ik besloten had om de hertogin van Windsor als een figuur in mijn roman te gebruiken, ik al spoedig een grote overeenkomst tussen haar en Emma Bovary ontdekte. Emma leefde haar leven uit de tweede hand, uit boeken. Ze geloofde dat het leven even romantisch hoorde te zijn als ze gehoord had dat het was, zoals ze

daarover in boeken had gelezen. Ze werd in zekere zin het slachtoffer van haar eigen fictie. En de hertogin van Windsor had dat ook. En ze bleek een fantsatisch iemand om mijn techniek op toe te passen.

Noach en zijn gezin en Jaweh in Not Wanted on the Voyage *kunnen ook als 'bestaande figuren' gezien worden. Was het anders toen je over hen schreef?*

Ja, absoluut. Want in de Bijbel, dat hele gedeelte in de Bijbel, over Noach en de ark is ongelooflijk kort. En dat hele stukje, je staat er versteld over hoe kort het is, is beslist vanuit een zeer mannelijk oogpunt geschreven. *Not Wanted on the Voyage* is, behalve een heleboel dingen, een feministisch boek. De interpretatie van Noach, traditioneel, uit de Bijbel en andere bronnen, is dat hij een goed iemand was, door God gekozen om na de zondvloed de mensheid te vertegenwoordigen. Maar het lijkt mij dat Noach een werkelijk afschuwelijk iemand geweest moest zijn. Zijn eerste taak, nadat hij door God was uitverkoren, was om er op te letten dat er niemand behalve hij en zijn naaste familie die ark opkwam. We willen allemaal leven, toen die ark eenmaal aan het ronddobberen was, was het een perfect voorbeeld van een fascistische staat. En Noach, onder mijn handen, heeft nogal Hitlerachtige trekjes gekregen, dit gecombineerd met het soort Amerikaans evangelist van het type Jerry Falwell.

Eén van de grootste onrechtvaardigheden in de Bijbel heb ik altijd gevonden dat Ham weggestuurd werd, omdat hij zijn vader naakt had gezien. Dat is wel een heel vreemde passage in de Bijbel. Het is nooit helemaal duidelijk wat het precies is wat Ham heeft gezien. Naakt, voor mij, heeft dus de andere betekenis van het woord aangenomen, namelijk: Ham zag zijn vader duidelijk, hij zag wie hij was - en daarom werd hij verbannen.

Geen van de vrouwen - in het verhaal over de zondvloed - had een naam. Ik heb hen allemaal namen gegeven - de vrouw van Noach is Mrs. Noyes geworden, ik had eerst Marguerite voor haar, maar Mrs. Noyes bleek beter bij haar te passen - en zo een identiteit voor hen opgeëist.

Mrs. Ross in The Wars *en Mrs. Noyes in* Not Wanted on the Voyage *drinken allebei nogal veel, maar zijn zeer beslist sympathieke personages. Lijkt het je dat vrouwen het moeilijker hebben dan mannen?*

Nee! Voor geen moment! Ik haat dat allemaal, wanneer mannen zeggen dat ze het moeilijker hebben dan vrouwen, of vrouwen dat ze het moeilijker hebben dan mannen. Alles wat leeft gaat door een hel. Het leven, voor wie of wat dan ook, is een hel. Dat heeft niets te maken met of je een man of een vrouw bent, of wat voor schepsel dan ook. Leven, voor alles dat bestaat, is moeilijk. Er zijn natuurlijk wel verschillen. Mrs. Ross drinkt zoveel omdat ze de hele cultuur waarin ze leeft - een mannelijke cultuur - minacht. Wanneer haar zoon Robert zegt dat hij naar de oorlog gaat en ze weet dat ze hem niet kan tegenhouden, zegt ze 'ga maar & *go to hell*'. Ze minacht haar cultuur omdat deze zegt, we willen de dood van je kinderen, vooral je mannelijke kinderen. Ze kan haar zoon niet tegenhouden en vlucht, zeer terecht vind ik zelf, in de drank.

Mrs. Noyes drinkt ook veel. Zij is al 500 jaar met Noach getrouwd. 'Doe dit, doe dat, morgen komt Jaweh dineren. Nee, hij komt nu overmorgen, dit staat er op het menu. Zorg dat het er is, zorg voor de kinderen, zorg voor alles, hoe DURF je mijn hand niet te kussen als ik de kamer binnen kom.'

Jezus Mina, vrouwen werden zo *ongelooflijk* slecht behandeld in die patriarchale tijden, ik sta er versteld van dat er toen geen revolutie was. Maar die was er toen niet, gelukkig is er nu wel één geweest. Echter ondanks, niettegenstaande, van wat

ik gezegd heb, geloof ik dat alles wat leeft het moeilijk heeft. En dit heeft niets te maken met tot welke sexe je behoort, of met wat voor soort schepsel je bent.'

Timothy FINDLEY

Was je blij met de film die er naar The Wars *is gemaakt?*

Nee! Ik was blij met de acteurs en de prestaties die ze geleverd hebben en zal mijn leven lang een bewonderaar van de regiekunde van Robin Phillips blijven. Maar ik had een levensgroot verschil van mening met de producent. Volgens mij is de film mislukt omdat de inzet van zijn kant geheel ontbrak. *The Wars* gaat dan wel over één man en het kleine groepje mensen dat hem omringt, maar dit leven speelt zich af tegen een oneindig groot decor. En dit grote decor ontbrak helemaal in de film. Je had Robert Ross, maar zijn leven speelde zich af tegen een heel eng decor. En zo is, wat mij betreft, de film de mist in gegaan.

Glenn Gould verzorgde de film-score voor The Wars. *Heb je met hem samengewerkt?*

Oh, ja. We hadden urenlange telefoongesprekken. Ik weet

niet of dit algemeen bekend is, maar Glenn leefde zijn sociale leven per telefoon. Het was altijd na twaalven, 's nachts, als hij belde en dan bleef hij, letterlijk, uren praten. Fantastische conversaties waren het.

Hij had een zeer ongelooflijke clausule in zijn contract, namelijk: ‘als een van de dieren letsel ondervindt, of dood gaat, of *in gevaar wordt gebracht* tijdens het maken van deze film, dan verbreek ik mijn contract.’

Maar er is zeer goed gezorgd voor de dieren in die fim, niet alleen dankzij Gould. Al met al vind ik die clausule toch fantastisch.

En verder gingen onze conversaties over wat voor soort muziek er in *The Wars* gebruikt zou moeten worden. Het is *minimal* muziek. Glenn vond dat alles van de pianokruk in het huis van de familie Ross in Rosedale zou moeten komen. Dus heb je stukjes Schumann, stukjes Brahms - geen grote orkesten. Het is allemaal wat er thuis gezongen en gespeeld werd, wat je op straat hoorde, in die tijd, in de kerk. Stem en piano. Ik vond dat fantastisch gezien en gedaan door hem.

Wat trekt je aan in de figuur van Ezra Pound? Je hebt verschillende malen over hem geschreven.

Pound fascineert me omdat hij de essentiële megalomaan was. Hij was een groot, *groot* schrijver wiens werk bij tijden een absolute genialiteit bezat. Hij heeft ook een hoop onzin geschreven. Maar wat me fascineert, geloof ik, is de tegenstrijdigheid in het feit dat een groot kunstenaar politiek, dus moreel en geestelijk, zó fout kan gaan. Zo ver af kan dwalen dat hij het uitroeien van de joden goedkeurde, ook al zou hij later zeggen dat dit niet zo was. Maar het was wél zo, hij gaf het op alle mogelijke manieren steun terwijl het gebeurde. Zijn antisemitisme is zo luid en gearticuleerd en is ook overal aanwezig in zijn werk. Antisemitisme was beslist de mode in die tijd. Veel schrijvers, zoals Waugh, de Nicolsons, ja zelfs Virginia Woolf, die notabene met een jood getrouwd was, hebben zich er aan bezondigd. De tragedie in hun geval is dat ze er zich niet tegen verzet hebben. Maar Pound *predikte* het, hij maakte het een boodschap in zijn werk. Je komt het al tegen in de eerte *Canton* en dan gaan we echt ver terug. En ik denk dat dat het is wat me fascineert: de gek die niet gek genoeg was om krankzinnig genoemd te worden. Maar wiens waanzin een dimensie was van zijn alle perken te buiten gaande megalomanie.

Gekte fascineert je inderdaad. In je werk treden veel schizofrenen en anderssoortig gestoorde mensen op. Ja, er komt eigenlijk geen normaal mens in voor.

Ja. En ik weet heus niet waarom dat zo is. Er is een Nederlandse film, *The Fourth Man*, en ik heb gehoord dat de Nederlanders zich er nogal over schamen omdat hij zoveel succes in het buitenland heeft gehad. Dat vind ik echt jammer, want ik vond het een *geweldige* film. Hij gaat op alles in met veel humor, een groot gevoel voor waarheid en eerlijkheid. De hoofdpersoon is een schrijver. En toen die film afgelopen was zei ik, en ik heb het nu niet over een heleboel andere fantastische kwaliteiten die die film ook bezat, die film geeft een perfect beeld van hoe het is om schrijver te zijn. De hoofdpersoon speculeert voortdurend over alles en nog wat, over alles wat hij ziet en tegenkomt en maakt van iedereen, hoe terloops hij hen ook maar ontmoet, personages. Hij creëert hele levens voor ze en verandert iedere situatie die zich voordoet in een verhaal. En zo is het precies om schrijver te zijn.

Je kunt waarschijnlijk stellen dat er een zekere waanzin steekt in het vermogen om, zo duidelijk, de mogelijkheden van de levens van andere mensen te zien. En ik geloof dat dat het misschien is wat schrijven precies is.

Alle boeken van Timothy Findley zijn door Penguin uitgegeven.

The Wars verscheen in de Nederlandse vertaling bij Meulenhoff als *De eeuwige oorlog. Famous Last Words* als *Laatste onvergankelijke woorden.*

Timothy Findley
Uit de stilte
Prozascènes uit een toneelstuk in wording

Tom en Vivien waren getrouwd: waren, scheen het, altijd getrouwd gewwest, zouden nog steeds getrouwd zijn als Vivien stierf. Tom zei later, op veel verschillende manieren (en de meeste daarvan indirect): ‘Een dood, eens begonnen schijnt nooit te eindigen.’ En het was duidelijk dat hij bedoelde dat haar dood niet over zou zijn totdat de zijne had plaatsgevonden.

Tom was schrijver; Vivien niet. Niet dat het van belang was, van belang had moeten zijn. Maar dat was het wel. Beiden, in het begin, waren evenzeer gesteld op stilte. Uit de stilte maakte Tom woorden en zette de woorden op papier. Toen ze de woorden op papier zag, kreeg Vivien de eerste verontrustende wenk dat de stilte die ze gedeeld hadden, in feite, in het geheel niet gedeeld was. Tom had haar dromen geplunderd, haar privézaken, zelfs haar nachtmerries. Wat er op het papier stond was haar eigendom, niet het zijne. Gestolen: erger het was alsof haar stem in zijn pen stak en niet was terug te eisen. Wat zou hij dan mogelijk met de rest van haar doen? Tenzij zij hem eerst kreeg.

‘Leef je, of niet?’ zei ze vaak. ‘Leef je zelf, bedoel ik. Leef je al, of niet?’ Altijd omlaag sprekend naar de top van zijn hoofd (Tom altijd gezeten) of van ergens aan de andere kant van de kamer: deze vrouw die wit droeg, in schaduwen; die ieder licht dat niet van haar kwam, haatte. ‘Praat tegen me. Praat,’ zei ze dan. ‘Vertel me wat jij nu denkt. Vertel me wat *jij* denkt...’, terwijl ze de kaarsen uitblies; de lampen uitdraaide: en uit donker een nieuw soort stilte schiep waardoor zijn woorden gehoord konden worden en ontkracht.

‘Je bent niet eens *jij*!’ riep ze eens tegen hem. Kijk naar je, zoals je in het donker zit.’

‘Ik heb het donker niet gemaakt,’ zei hij en probeerde niet te zeggen *maar jij.* En slaagde daarin omdat hij in zijn hart wist dat ze het donker niet echt had gemaakt, alleen de nabootsing ervan: het uitdraaien van de lampen.

Langzaam, door de tijd, probeerde ze teniet te doen dat de vorm van woorden gestalte aannam in haar geest, probeerde hun aanwezigheid in huis te vermijden, zei tegen Tom dat ze vergeten was hoe te lezen. ‘Alsjeblieft, laat je

werk niet rondslingeren. Ik had het liever niet...' ('je weet wat ik denk,' zei ze niet.)

Het daglicht werd zo scherp dat ze haar ogen moest beschutten, de jaloezieën bij zonsopgang dichttrok. De middagen werden uitgewist door pillen, soms injecties: als het maar verdoofde, zelfs, tegen het eind, met ether. 'Licht,' zei Vivien - en ze zei dit tegen haar dokter (later zei de dokter het tegen Tom) - 'is lawaai. Steeds wil ik mijn oren dichtstoppen.'

'Wat voor soort lawaai?' vroeg de dokter. 'Vertel me hoe het klinkt, alstublieft.'

Vivien wachtte, omdat ze precies wilde zijn - was dit vergeten, omdat ze zo hard had gewerkt om te vergeten hoe ze precies moest zijn. Maar tenslotte zei ze: 'Het lawaai is van iemand die door het glas breekt.'

'Welk glas?' vroeg de dokter.

Vivien antwoordde niet.

Tom, toen de dokter hem dit vertelde, zat heel stil. Vivien, schemerig in haar bleke jurk, stond in zijn geest voor haar slaapkamerspiegel en staarde naar zichzelf. En hij wist dat ze wachtte totdat het breken zou beginnen. Wit, dacht hij, moet het luidste lawaai van alles zijn. En haar garderobe, nu, was uitsluitend wit.

Twee dagen later liet Tom Vivien opnemen.

Nadat de grote donkere auto was weggereden en de papieren allemaal getekend waren; nadat de dokter gezegd had 'U kunt daar gaan zitten, als u wilt' en Tom op de rechtgerugde houten stoel had plaatsgenomen; nadat tegen de Moeder gezegd was om buiten het vertrek te wachten; nadat het lawaai van alle lichten gedempt was; nadat de pauze die dit alles bevatte voorbij was, begon Vivien te spreken, in het begin helemaal niet hardop.

'Ik zie twee deuren,' zei ze. 'Maar wanneer ik de kamer doorloop, weet ik dat maar één daarvan zal opengaan.' Tom plaatste zijn knieën tegen elkaar, zat zoals de stoel vereiste dat hij zat, liet zijn enkels elkaar raken - een hard been tegen het andere - zijn geest al ontkoppeld, in de wetenschap dat één van de deuren inderdaad op slot zat, maar dat de andere zou opengaan. Voor hem.

'Deze - de andere deur - is de mijne,' zei Vivien. 'Het enige verschil is dat hij een sleutel heeft.' Ze keek naar Tom. 'Iemand anders zal hem openen en iemand anders zal hem sluiten. Jij kunt nog steeds je hand uitsteken en de knop omdraaien: een daad die ik, met zo vele andere, moet laten.' Ze maakte een vuist en opende hem en maakte weer een vuist. Twintig jaar deuren openen en twintig jaar huwelijk. Weg. Ze opende de vuist en liet ze wegvallen. Tom merkte zelfs dat ze haar palmen aan haar rokken afveegde. Hij dacht eraan dat ze had moeten zeggen 'Een daad die ik nu moet *los*laten...', dat ze een woord had weggelaten, dat haar taal - gevoel voor taal - aan het sterven was, dood. 'Deurknoppen en vulpennen, hè Tom? Twee manieren om te ontsnappen. Twee manieren om het deksel op te lichten. Levend begraven, willen we er allemaal uit...'

Tom keek omlaag naar zijn voeten: de aprilmodder langs de rand van zijn zolen.

'Ik,' zei Vivien. 'Ik, ik was begraven in jou. Ik heb zelfs mijn stem in jou verloren.' Nu keek ze naar de dokter terwijl ze met haar halve vuist naar Tom wees. 'Levend begraven in die man. *Ik*.' Ze glimlachte en maakte de vuist heel. 'En wanneer hij deze plek verlaat, weet u wat hij zal zeggen wanneer hij op straat komt?' Ze keek naar Tom - Tom die nu terugkeek - en ze hief haar vuist boven haar hoofd en riep '*Lazarus. Ik.* Ik ben weergekeerd om u alles te vertellen!' Ze wendde haar blik af en liet haar vuist zakken. 'Met mijn stem.' (Fluisterend) '*mijn* stem...' (Huilend, stille tranen en open ogen) 'De mijne. Omdat ik het ben die moet sterven. Jij niet.' En toen keek ze hem weer aan. En schudde haar hoofd en probeerde te glimlachen. 'Oh, nee. Dat is niet wat ik wilde zeggen. Dat is niet wat ik bedoel... Als ik hier gekomen was om te sterven, zou ik geluk gehad hebben, of niet...? Als ik hier

gekomen was om te sterven.' (Tegan de dokter) 'Kunt u me beloven dat ze mensen hier niet doden? Want als dat zo is dan moet u hem doen blijven en mij laten gaan.'

De dokter schudde langzaam zijn hoofd. 'We doden hier geen mensen,' zei hij.

'Ze worden ergens anders gebracht om te sterven?'

Tom stond op.

'Ga zitten,' zei Vivien.

Tom ging zitten en vroeg zich af of het macht der gewoonte was, angst of alletwee. Dat angst zelf macht der gewoonte was.

Vivien zei: 'Het enige wat we moeten zien is wat er is. Ja toch? En je kunt niet ontkennen dat we het, allemaal, samen gezien hebben, jij en ik. Ik ben gek geworden... jouw woord, niet het mijne... en *jij* niet. Gekgeworden. Of, dat zeggen ze. Of, dat is wat die open deur inhoudt. Maar alles wat we gezien hebben is wat we *samen* gezien hebbn, jij en ik. Jaren van stilte. Al die... *heerlijke* jaren van gedeelde stilte. Die jij verraden hebt. Verraden, omdat je nooit tegenme gezegd heb, omdat je nooit *tegen mij* hebt gezegd: 'Wat we gezien hebben, hebben we samen gezien. Jij en ik. Portalen, trappen en deuren. Gordijnen, tapijten, tafels, stoelen. Terwijl we op raamkozijnen naar buiten leunden, naar buiten gingen en langs de straten liepen. Katten en vuilnisemmers en het geluid van zangers die in de zomerregen zingen...' (Hier was er een pauze: onsteltenis omdat al de woorden naar buiten gerold waren, geboden door een verboden herinnering, die de verdoving die in haar bloedstroom woekerde vertrapten, naar buiten waren gestroomd ter verdediging van haar angst dat de open deur niet voor haar was. Daarna, langzamer, bedwelmd door het tegenwicht van wat ze geworden was, misschien bij keuze... keuzes die ze zich niet kon herinneren: verlanges om te slapen; verlangens om vergeten te worden; alleen gelaten, beroofd van een zelf in de veiligheid van absolute anonimiteit, niet langer Vivien te hoeven zijn. Niet Vivien te hoeven zijn, noch van Tom noch van haarzelf) 'Je hebt me verraden, Tom. Je hebt me verraden. Niet omdat je me op papier hebt gezet, maar omdat je me niet op mezelf hebt gezet. Het enige wat je uit de stilte had hoeven te doen, was over mijn voorhoofd te schrijven, op mijn arm te krabbelen, of met blokletter ergens hier...' (ze wees naar haar borst) '... ik *ben.* Dat is alles. Gewoon *ik.* Dat ik hier was ik dit lichaam-vlees. In mezelf en niet in jou. Want alles wat

we zagen en alles wat we zagen en alles wat we zagen...' Ze liep tegen het eind, zakte langzaam in elkaar bij de muur en de dokter stond op, liep naar haar toe en hield haar omhoog. Naar Tom was bang om weg te gaan: ze kon de kamer niet doorlopen. 'Alles wat we zagen en alles wat we zagen...,' dacht hij. 'Alles wat we zagen en alles wat we niet zagen.

Hij keek, zo goed hij kon, naar zijn bezwijkende vrouw, keek toe terwijl de dokter de Moeder riep door de deur (de andere deur), zag hoe ze haar voorzichtig op een stoel plaatsten, haar armen vouwden en haar handen schikten, terwijl de Moeder de rok naar beneden trok die, ongepast, omhoog gekropen was tijdens het laatste uitglijden naar de deur.

Vivien, dacht hij. In het wit.

Roepend. Stil. Slapend in nachtmerries, wakker wordend in dromen.

Ja: het is waar, alles wat we gezien hebben is wat we samen hebben gezien. Ja: het is waar, ik heb nooit over je hart geschreven *ik ben.*

Nee: het is niet waar dat je geleefd hebt en gestorven bent in mij.

Je hebt geleefd en bent gestorven in jezelf. En je zult je leven en je dood bij mij achterlaten alsof ik je bankkluis was. Ik vervloek je. Maar, ik zal nu naar huis gaan en het enige goede doen dat ik denk dat ik kan doen. Ik zal alle lichten aandraaien ter nagedachtenis aan jou. En naar ze luisteren terwijl ze zingen. Geen dood zou het zonder zijn lied moeten stellen. En wanneer ik het lied geleerd heb - jouw grafschrift - zal ik het opschrijven.

(vertaling: Pleuke Boyce)

Het verhaal 'Out of Silence' is afkomstig uit de prozabundel *Dinner Along the Amazon*, Penguin 1984.

Charles Forceville
'Ware kwaliteit bewijst zichzelf toch wel'
In gesprek met Margaret Atwood

Margaret Atwood (1939) is waarschijnlijk Canada's meest bekende schrijfster. Zij is echter niet alleen de auteur van een gestaag groeiend literair oeuvre, maar ook een vurig pleitbezorgster van de Canadese literatuur in het algemeen. Haar voordrachten in binnen- en buitenland en haar talrijke recensies en essays over het werk van collega's hebben veel bijgedragen tot een grotere bekendheid van wat er zoal aan literaire activiteiten ontplooid wordt en werd in Canada. In 1972 schreef ze het controversiële *Survival*, waain ze in eigen land belangstelling voor de nationale literatuur wilde wekken door aan de hand van een groot aantal Canadese romans, verhalen en gedichten te wijzen op wat in haar ogen nu typisch 'Canadees' aan Canadese literatuur is. Hiermee wilde Atwood tevens een bijdrage leveren aan de discussie over 'de Canadese identiteit', een onderwerp dat de gemoederen al zo lang als het land bestaat sterk bezig houdt. Zij kwam tot de conclusie dat de obsessie met 'overleven' de meest kenmerkende eigenschap van de nationale literatuur was. In bijgaand interview geeft Atwood haar visie op het literaire klimaat van het Canada van vandaag.

Als u Survival *op dit moment zou moeten schrijven, zou het boek er dan heel anders uitzien? Anders gezegd, is er veel veranderd in vijftien jaar?*

Er is gelukkig wel het nodige veranderd, de positie van de schrijver bijvoorbeeld. Toen ik *Survival* schreef, was er geen nationale schrijversorganisatie, er waren geen literaire agenten. Als gevolg daarvan waren de schrijvers op genade of ongenade van uitgevers overgeleverd en bovendien verkeerden ze in een erg geïsoleerde positie. Hierin is sinds 1972 veel verandering gekomen. De Writers' Union is opgericht en er zijn tal van culturele activiteiten op gang gekomen. Het hoofdstuk over de geïsoleerde kunstenaar in *Survival* is dus niet meer van toepassing. Verder zou ik ook het hoofdstuk over vrouwen herschrijven. Mede dankzij de emancipatiebeweging tref je tegenwoordig veel meer vrouwelijke hoofdpersonen in Canadese literatuur aan, met name veel vrouwen tussen de twintig en de zestig. Vroeger waren vrouwelijke hoofdpersonen altijd óf meisjes óf grootmoeders. Een duidelijk voorbeeld van de nieuwe lijn vormen de verhalen van Alice Munro, die zo'n beetje met schrijven begon toen *Survival* uitkwam. Een derde hoofdstuk dat ik zou veranderen is het hoofdstuk over Quebec. Sinds de Parti Québecois (een Franstalige, naar onafhankelijkheid strevende politieke partij in Quebec, ChF) in 1976 een politieke meerderheid behaalde en die vervolgens weer verloor, is er daar heel wat gebeurd, ook op het culturele vlak. Een paar hoofdstukken zou ik uitbreiden, met name dat over de inheemse volkeren. Maar de grote lijn van het boek zou hetzelfde blijven. Veel mensen bekritiseren het boek omdat allerlei schrijvers er niet in staan, maar dat komt gewoon omdat ze dan vergeten dat veel van hen in 1972 nog niet of nauwelijks iets geschreven hadden. Rudy Wiebe, bijvoorbeeld, is pas na *Survival* gaan publiceren.

In wezen is de literaire geschiedenis van Canada nog vrij jong.

Nou, in ieder geal is er in de zeventiger en tachtiger jaren een enorme explosie van literair werk te constateren. Het begon al in de jaren zestig, dat was het decennium van de poëzie. Poëziebundels zijn relatief dun en konden daarom vrij gemakkelijk uitgegeven worden. Voor romans was er in die tijd geen markt. In de twintiger jaren was er een bloeiende romantraditie in Canada. Mensen als

Montgomery en G.D. Roberts verkochten uitstekend - zowel in Canada als daarbuiten. Maar de crisis zette de publikatie van romans voor vele jaren op een laag pitje. Bovendien deed op een gegeven moment de paperback zijn intrede, waardoor de goedkope hardback, die tot dan toe veel uitgebracht werd in Canada, helemaal verdween. En de paperback-industrie werd weer volledig gecontroleerd door de Verenigde Staten - en omdat die geen interesse hadden in de meeste Canadese auteurs, werden ze dus niet gedrukt.

In dat licht moet dus uw boek Survival *gezien worden?*

Ja, het hoofdthema van het boek was, zoals de titel al aangeeft, ‘overleving’. Ik wilde met dat boek laten zien dat er zoiets als Canadese literatuur bestond en dat die los van de Amerikaanse literatuur bestaansrecht had. Nu zou dat niet meer nodig zijn, maar in '72 was het pure noodzaak. Er waren zelfs recensenten die toen het boek uitkwam zeiden: ‘Waarom schrijft ze in 's hemelsnaam een boek over iets dan niet bestaat?’ Het was een niet-academisch boek, met opzet provocerend van toon, bedoeld voor de gemiddelde lezer, die waarschijnlijk in zijn hele middelbareschooltijd geen enkel Canadees boek had gelezen. En blijkbaar was de gemiddelde lezer wel geïteresseerd, want het boek werd een bestseller.

Survival *is wel een zeer uitgesproken titel.*

Zeker, maar het idee van overleving is kenmerkend voor de hele manier van denken in Canada. Je hoort nauwelijks een politieke speech waar het woord niet in voorkomt, helemaal in Quebec, waar ze nu bang zijn dat door het dalende geboortecijfer de Franse identiteit in gevaar komt. In Quebec speelt het heel duidelijk, maar het werkt door in alle facetten van het Canadese bewustzijn. Misschien zijn

we in dat opzicht wel een voorbeeld voor de rest van de wereld, want tegenwoordig maakt tenslotte *iedereen* zich druk om ‘overleven’. Wij doen dat al zo lang we bestaan: we hebben immers altijd onder de dreiging van culturele annexatie door de VS geleefd. Overigens moet die obsessie met overleven niet op één lijn gesteld worden met depressiviteit of zelfmoordneigingen en dergelijke. ‘Overleven’ is met één lucifer en een zakmes vastzitten in een sneeuwstorm en dan besluiten om vuur te maken en een iglo te bouwen. Van depressiviteit en zelfmoord zou alleen sprake zijn als je je dood liet vriezen. Heel wat romanpersonages in de Canadese literatuur worden onder een boom verpletterd, opgegeten door een of ander beest of verdrinken, maar er is vrijwel niemand die zelfmoord pleegt. Men geeft de strijd, hoe ongelijk ook, niet op.

Hoe zit het met de culturele uitwisseling binnen zo'n uitgestrekt land als Canada? Ik denk bijvoorbeeld aan de ‘prairieschrijvers’. Ik krijg de indruk dat er nogal wat groepen zijn die totaal geen contact met elkaar hebben.

De prairieschrijvers zitten inderdaad wat geïsoleerd, maar er zijn tenslotte treinen en vliegtuigen. En waarom zou er tussen al die verschillende groepen persé contact moeten zijn? Dat is in Amerika en Engeland toch ook niet zo? Bovendien zijn er jaarvergaderingen van de Writers' Union, van de League of Poets, van de vertalersbond, dus wie collega's wil zien heeft daar alle gelegenheid toe. Daarbij, veel schrijvers toeren regelmatig door het land om lezingen te houden en zoeken elkaar dan op.

Ik wil het nu graag hebben over de unieke positie van de Canadese uitgeverijen. Ze worden zwaar gesubsidieerd door de overheid en dat heeft als voordeel dat er een zeer positieve houding is ten opzichte van het schrijven van literatuur. Het nadeel is dat er geen streng filtersysteem is en er dus ook veel matige of zelfs gewoon slechte boeken verschijnen. Nu is de literatuur in Canada een van de manieren om de zozeer gezochte ‘Canadese identiteit’ te profileren. Denkt u niet dat de ‘sociologische’ redenen om te schrijven wel eens te veel ten koste zouden kunnen gaan van pure literaire kwaliteit?

Dat is een interessante vraag. Het risico van een strenger filtersysteem is natuurlijk wel dat een klein aantal mensen de zeggenschap zou krijgen over wat er wel en niet uitgegeven moet worden. Die zouden dan hun eigen smaak volgen en waarschijnlijk vooral hun vrienden publiceren. En verder, u als buitenlander kunt gemakkelijk zeggen dat er zo veel wordt uitgegeven, maar ik kan dat niet, want mijn eerste boeken konden juist dankzij een van die vele kleine uitgeverijtjes verschijnen. Zonder al die kleine uitgeverijen en tijdschriften zou er geen podium voor jong talent zijn. En ware kwaliteit bewijst zich toch wel.

Maar u denkt niet dat die kwaliteit ook met minder uitgevers wel boven zou komen drijven?

Alles is relatief; laat me u wat historische achtergrond over een paar dingen geven. Ten eerste, de Nederlanders, bijvoorbeeld, hebben min of meer een monopolie op hun taal. Er is geen gigantisch buurland waar ook Nederlands gesproken wordt en dat al zijn boeken over de grens op de Nederlandse markt dumpt. Mensen van mijn generatie zijn opgegroeid in een situatie waarin een schrijver met geen mogelijkheid uitgegeven kon worden, hoe goed hij ook was. Alleen omdat hij Canadees was. Je kon gewoon niet in je eigen land gepubliceerd worden. Dat was zeer frustrerend. Dus toen zetten we onze eigen uitgeverijen op. Nu geef ik toe dat u niet helemaal ongelijk hebt wat die overproduktie betreft, maar omdat wij in het begin *niets* hadden,

hebben we nu iets van ‘liever wat te veel dan te weinig’. Zo heeft elke jonge schrijver tenminste een kans om gehoord te worden. De lezers en critici zullen dan wel bepalen of het de moeite waard is of niet. Het is net als met een tuin. Je verzorgt hem; er schiet onkruid op, maar er groeien ook tomatenplanten. Sommige planten leveren betere tomaten op dan andere, je krijgt nooit alleen maar grote tomaten. Het alternatief is: de tuin dichtgooien en een terras aanleggen. Een kwestie van overleven en daar hebben we het al eerder over gehad.

Margaret ATWOOD

U had het straks over de plaats die de Canadese literatuur in het leven van de gemiddelde Canadees speelt. Hoe staat het met de literaire kritiek in Canada?

Ook hier geldt weer: een paar grote tomaten en veel onkruid. Het is alles, inclusief kleine tomaten en onkruid, of niets. Het zou natuurlijk prettiger zijn als alle tomaten groot waren.

Ik vind de inleidingen in de Canadese serie van McClelland & Stewart vaak niet van het niveau dat je van een academisch getint voorwoord mag verwachten. Er spreekt te veel een ‘hoera, hoera, kijk-eens-hoe-goed-deze-Canadees-is’ stemming uit. Ik mis een zekere ‘academische distantie’.

Tja, dat hoort nu eenmaal bij het avontuurlijke van in een jong land wonen.

Graeme Gibson (levensgezel van Margaret Atwood, zelf ook auteur): Toch heeft hij gelijk, Peggy. En dat zit hem volgens mij voor een groot deel in het feit dat er hier op middelbare scholen geen Canadese literatuur gedoceerd wordt.

Ook dat. Maar het heeft ook te maken met het feit dat alles geschreven wordt met een bepaald publiek in gedachten. Je houdt geen speech als er niemand in de zaal zit. Tot wie richten die inleidingen zich? Dat is de vraag. Als ze zich richten tot het Canadese lezerspubliek van zeg, vijf, tien, vijftien jaar geleden, dan moesten ze een diep ingewortelde weerstand overwinnen, namelijk wat wij 'de koloniale mentaliteit' noemen. De koloniale mentaliteit zegt 'alles wat belangrijk is gebeurt ergens anders.' Wat uit New York komt is goed omdat het uit New York komt; wat uit Londen komt is goed omdat het uit Londen komt; en wat uit Canada komt is slecht omdat het uit Canada komt. Wat u dus in die inleidingen aantreft vloeit voort uit het feit dat degenen die ze schrijven het gevoel hebben dat ze zich moeten rechtvaardigen voor wat ze doen: 'Dit is prima literatuur, dus, Canadese lezer, vergeet je anti-Canadese vooroordelen en geef deze auteur een kans', want die inleiders weten tegen wie ze het hebben. Het was gewoon een noodzakelijke fase in de hele ontwikkeling. Het begint nu beter te worden, maar het is nog steeds zo dat veel Canadese universiteiten het niet nodig vinden om het vak 'Canadese literatuur' in hun curriculum op te nemen. Dat vooroordeel tegen de eigen literatuur zit heel diep en al zijn er diverse Canadese auteurs die veel internationale aandacht krijgen, op de universiteiten blijft men volhouden dat er geen literaire kwaliteit is in Canada. Ik heb herhaaldelijk het verhaal gehoord van buitenlandse academici die onderzoek kwamen doen naar Canadese literatuur en te horen kregen 'o, je kunt je de moeite besparen - kom, we zullen je aan onze Milton-expert voorstellen.' Wie zich hier op de universiteit wèl met Canadese literatuur bezighoudt, krijgt bijna het idee dat hij zich moet verontschuldigen. Tegen die achtergrond moet u misschien wat overdreven overkomend enthousiasme in die introducties zien.

Graeme Gibson: Tot voor kort waren het dan ook niet de besten die in Canadese literatuur afstudeerden.

Inderdaad, om alle redenen die ik zojuist noemde, kozen veelbelovende studenten voor Shakespeare, Milton, de Renaissance, de achttiende eeuw en de wat mindere goden wijdden zich aan Canadese literatuur. Overigens durf ik over die academische distantie die u noemde niet te oordelen. Ik ben zelf geen academica, ik doceer al geruime tijd niet meer aan een universiteit, hoewel ik soms nog wel eens een gastlezing houd. Ik lees dus weinig wetenschappelijke artikelen en schrijven doe ik ze al helemaal niet. Ik doe aan 'pop-criticism'. Ik schrijf voor de New York Times en als je voor zo'n krant werkt is het vooral van belang dat je *leesbaar* bent. Ik ben ook niet zo op de hoogte met stromingen als postmodernisme, poststructuralisme, deconstructivisme en dergelijke. Ik heb geprobeerd erachter te komen wat het allemaal betekende en het beste antwoord kreeg ik van een collega-schrijver. Hij zei (ze imiteert een zwaar Amerikaans accent): 'It's bad news for you and me.' Onlangs las ik nog een artikel van iemand die niet alleen claimde dat de criticus even goed was als de kunstenaar, maar dat hij in wezen *één* was met hem. In een ideale literatuurkritiek *werd* de criticus de kunstenaar, omdat hij in feite het werk van de kunstenaar herschiep. Je kunt je wel voorstellen waarom wij wat achterdochtig zijn ten aanzien van dat soort figuren.

Ik krijg de indruk dat met uitzondering van een enkeling als Ondaatje, Findley en Kroetsch Canadese schrijvers een voorkeur hebben voor traditionele, bijna naturalistische technieken.

Graeme Gibson: Canada heeft inderdaad een traditie van, zeg, ‘documentary realism’.

Ja, maar de laatste tijd wordt er ook veel experimenteel proza geschreven. Bovendien is de vraag of iets goed of slecht is niet afhankelijk van het genre waarin het geschreven is. En ook geloof ik niet dat er een ‘natuurlijke’ ontwikkeling is van naturalisme naar iets anders, ‘experimenteel proza’ of zoiets. En wat is ‘experimenteel’? Zelfs zogenaamd experimenteel proza is intussen al weer traditioneel. Show me something new.

Iets heel anders. Het korte verhaal is een bijzonder populair genre in Canada. Heeft u hier een verklaring voor?

U praat met iemand die betrokken is geweest bij de samenstelling van *The Oxford Book of Canadian Short Stories*, dus dit fenomeen kwam automatisch ter sprake. Ik denk dat deze voorkeur voor het korte verhaal een historische basis heeft. Wales is het enige andere land ter wereld waar het korte verhaal zo populair is. Daar schijnt het te maken te hebben met het feit dat de bevolking er altijd zo arm geweest is dat niemand zich kon veroorloven een hele roman te lezen. In Canada was het vanaf de jaren dertig tot ver in de zestiger jaren buitengewoon moeilijk om een roman gepubliceerd te krijgen, maar er was wèl belangstelling voor korte verhalen, deels dankzij het radioprogramma *Anthology* op de CBC, waarin korte verhalen werden voorgelezen, deels dankzij een aantal tijdschriften die veelvuldig verhalen opnamen. Er was dus geen markt voor romans en wel voor verhalen en daarom richtten veel schrijvers zich op dat laatste genre - en werden er experts in. Eigenlijk heeft een vooraanstaand schrijfster als Alice Munro uitsluitend bundels korte verhalen gepubliceerd, want het feit dat er in sommige van haar boeken een grote samenhang tussen de verhalen bestaat maakt ze nog niet tot romans. En haar boeken zijn bestsellers, iets wat in de VS bijvoorbeeld ondenkbaar zou zijn voor een verhalenbundel.

Een ander opvallend feit is dat er zo veel goede vrouwelijke auteurs zijn. Heeft u enig idee hoe dat komt?

Op die vraag zijn allerlei antwoorden mogelijk. Ik heb veel over de kwestie nagedacht. Ik weet niet of ik het bij het rechte eind heb - ik geef u mijn ideeën voor wat ze waard zijn. Als je de situatie in Groot-Brittanië bekijkt, blijkt dat daar altijd relatief veel vrouwen geschreven hebben. Dit was in niet geringe mate te danken aan het klassesysteem - hoe verderfelijk ook in andere opzichten. Het stelde vrouwen in staat een opleiding te volgen en om geld en land te erven etc. In wezen ontstond op deze manier een belangrijk element van wat later zou uitmonden in de suffragettebeweging. Kortom, je had als vrouw in Engeland, als de omstandigheden gunstig waren, de beschikking over je eigen geld en daarmee had je de vrijheid om te schrijven. Goed, dan de VS. Waarom waren er tot voor kort zo weinig vrouwelijke auteurs in Amerika? Het antwoord is, denk ik, dat de Amerikaanse samenleving altijd sterk door mannen gedomineerd is. Amerika werd gesticht door Puriteinen en die waren behoorlijk patriarchaal. Er was geen Mariaverering, geen andere vrouwelijke heilige en het puritanisme bood dus totaal geen identificatiemogelijkheden voor vrouwen. Laten we nu eens naar de situatie in Canada kijken. Zowel in het Engelstalige als in het Franstalige gedeelte waren sommige van de eerste schrijvers vrouwen. In Quebec had je de nonnen, die de plaats van missionarissen innamen en dus een grote mate van onafhankelijkheid hadden. Ze stuurden lange verslagen van hun activiteiten naar het thuisfront in Frankrijk en leverden daarmee een belangrijke bijdrage aan de eerste geschreven teksten in Canada. Ook veel van de Britse immigrantenvrouwen, die in de periode 1815-1840 Canada binnenkwamen, konden lezen en schrijven. En aangezien in een pioniersgemeenschap de mannen altijd buiten met het zware werk bezig waren, behoorde de ‘kunst’, variërend van stillevens schilderen tot brieven schrijven, tot het domein van de vrouw. Zo werden ook de verslagen van de gebeurtenissen in de eerste nederzettingen door vrouwen geschreven; Susan Moodie, bijvoorbeeld, en Anna Jameson, en er zijn meer.

Anders gezegd: er zijn veel ‘moeders’ onder de literaire voorouders in Canada.

Zo zou je het kunnen zeggen. Als je in Canada op zoek gaat naar de literaire wortels, ontdek je twee dingen. Ten eerste dat er geen Canadese Shakespeare is en ten tweede dat het bepaald niet alleen mannen waren die schreven, zoals dat in Amerika het geval was. In Canada kon je van het begin af aan niet om vrouwen heen. In Amerika waren er wel vrouwelijke auteurs, maar alle aandacht ging uit naar schrijvers als Melville en Emerson en dergelijke. Neem bijvoorbeeld Edith Wharton. Zij is altijd genegeerd omdat iedereen zei, ‘Ach, ze is een soort tweederangs Henry James’ en dat is volgens mij een geheel verkeerde vergelijking. Ik vind *The House of Mirth* een fantastische roman. Maar zoals ik dus al zei, twintigste-eeuwse Amerikaanse vrouwen hadden geen voorbeelden - of het moest zijn dat heel wat van hun

voorgangsters hun hoofd in de oven staken. Canadese vrouwen, daarentegen, konden aanhaken bij een traditie. Het is net als bij tomaten: hoe meer er zijn, des te meer kans is er dat er een grote bij zit. Het is in dit verband interessant dat er in Canada, in tegenstelling tot de Verenigde Staten, vrij veel per hoofd van de bevolking gelezen wordt. Een schrijver bereikt dus een groot publiek, dat bovendien lang niet alleen uit academici bestaat. Zoiets is een steun in de rug voor een schrijver, hoewel allerlei positieve reacties soms weinig met ‘literatuur’ te maken hebben. Toen *Lady Oracle* verschenen was, een roman waarin de hoofdpersoon een verschrikkelijk dikke dame is die besluit om te gaan afslanken, kreeg ik veel brieven van mensen die wilden weten hoe ik toch zo veel gewicht had weten kwijt te raken! Dat soort dingen. Maar wat de reden ook mag zijn, in ieder geval worden er hier boeken gelezen door groepen mensen die in Amerika vaak niet lezen. Dat houdt in dat je lezerspubliek hier heel breed is. Als je in Amerika tijdens een literaire avond poëzie voordraagt, weet je bij voorbaat uit wat voor mensen het publiek zal bestaan: andere dichters, een paar critici, een stuk of wat redactieleden van kleine literaire tijdschriften en een handjevol academici. In Canada weet je nooit van te voren wie er in het publiek zullen zitten. Misschien een paar bankbedienden, misschien iemand die in een schoenenwinkel werkt. Want die mensen lezen hier ook poëzie.

Het is inderdaad opvallend hoeveel mensen er op allerlei literaire avonden op komen dagen.

Het jaarlijkse Author's Festival in Toronto is altijd uitverkocht en dat geldt ook voor het Science Fiction Festival. Iedereen wil mensen als Spider Robinson, Isaac Asimov en Ursula LeGuinn - overigens een van mijn favorieten - horen. Nu we het toch over festivals hebben, ik vind Poetry International in Rotterdam ook een uitstekend initiatief. Zeer indrukwekkend en dat onder omstandigheden die niet eenvoudig zijn. Al die Nederlandse en Engelse vertalingen die er nodig zijn...

Een laatste vraag. In de toelichting bij 45 Below, *een publiciteitscampagne uit 1985 die de tien meest veelbelovende Ca-*

nadese auteurs van het moment beoogde te presenteren, staat onder andere '45 Below *is georganiseerd om de energie van de 'After Atwood'-generatie voor het voetlicht te brengen.' Kunt u daar iets over zeggen?*

Ik ben 46! Nee, ik denk niet dat er een soort literatuur wordt geschreven dat getypeerd kan worden als 'After Atwood'. We zullen het er maar op houden dat de meesten gewoon nog net geen 45 waren.

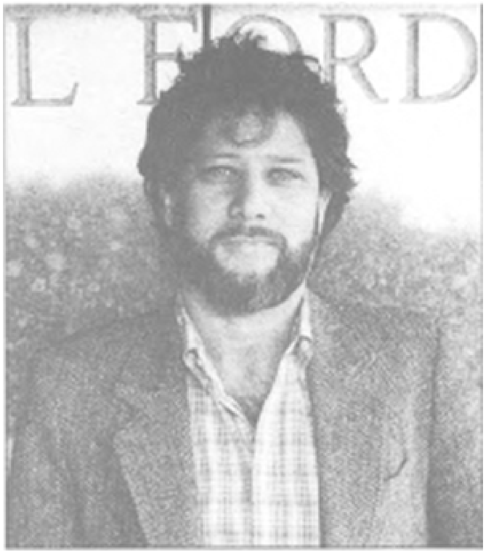
Graa Boomsma
Literatuur als reconstructie van verdwijningen
Interview met Michael Ondaatje

Toronto, 16 mei 1987. Ik val, zojuist aangekomen, van de ene verrassing in de andere. Het YMCA-hotel waarin ik had willen verblijven, blijkt afgebroken te zijn. Na een haastige tocht langs pensions en hotelletjes moet ik voor één nacht mijn toevlucht zoeken in een jeugdherberg. Een van de eerste dingen die ik daar zie is een stapel van NOW, Toronto's wekelijkse uitkrant, met een gigantische foto van Michael Ondaatje op het omslag. Zijn nieuwe roman *In the Skin of a Lion* staat op uitkomen. Ted Mumford van NOW heeft een interview met hem. Ik lees het en begrijp dat zijn omvangrijke boek over de geschiedenis van de immigranten in het Toronto van de jaren twintig en dertig gaat. Ondaatje: ‘Het boek heeft veel te maken met Geschiedenis - met een hoofdletter - en maatschappij en wie daar buiten blijven. Iedereen in het boek probeert op zijn eigen wijze in de maatschappij door te dringen. Ze willen thuiskomen.’

Opnieuw geen verhaal met een traditionele plot, eerder een onderstroom van duizelingwekkende, vaak poëtische beeldenreeksen die je zou kunnen omschrijven als fictionele memoires, zoals zijn eerdere prozawerken *The Collected Works of Billy the Kid* (*De Verzamelde Werken van Billy the Kid*, Heureka, Weesp 1982), *Coming through Slaughter* (1976) en *Running in the Family* (*In de familie*, Bert Bakker, Amsterdam 1984).

Michael Ondaatje omschrijft zijn nieuwste roman als een muurschildering. ‘Er waren zoveel verschillende locaties en mensen en gebeurtenissen dat het een probleem werd daarvan een eenheid te maken. Daarom wilde ik er een muurschildering uit creëren. Je moet echo's in een muurschildering hebben, anders zijn het gewoon acht losse schilderijen.’ (NOW-interview)

Twee dagen later, 18 mei, kom ik Michael Ondaatje tegen in de beste boekhandel op het gebied van de Canadese literatuur die Toronto, en heel Canada, rijk is: Longhouse Book Shop, 626 Yonge Street, professioneel geleid door de innemende en hulpvaardige Beth Appeldoorn, een van oorsprong Nederlandse die de Canadese literatuur een zeer warm hart toedraagt. Haar boekwinkel vormt een ontmoetingsplaats voor lezers en schrijvers (enkele dagen na de drie dagen durende jaarvergadering van de Canadese schrijversvakbond in Kingston kom ik in dezelfde winkel Rudy Wiebe weer tegen, voorzitter van de bond; we begroeten elkaar alsof we vrienden zijn en ik zeg dat ik de sfeer onder de schrijvers die in Kingston bijeen waren ontspannen en ‘kameraadschappelijk’ vond). Ondaatje en ik maken een interview-afspraak. In de tussenliggende tijd voed ik mij met Canadese literatuur die in Nederland niet of nauwelijks te krijgen is en constateer ik in gesprekken met redacteuren van Coach House Press (Diane Martin) en McClelland & Stewart, met tientallen auteurs in Kingston, én met Beth Appeldoorn, dat de positie van de Canadese literatuur in binnen- en buitenland steeds minder marginaal wordt. De tijd dat de ‘Canadiana’ een miezerig hoekje in de boekwinkels kreeg toebedeeld is voorgoed voorbij. Men kan zich zelfs de luxe permitteren een pionierswerk over recentere literatuur, Margaret Atwoods *Survival*, a Thematic Guide to Canadian Literature (1972, Anansi), stevig te kritiseren. De Canadese literatuur *bestaat* en wordt zelfbewust. Grote broer Verenigde Staten wordt minder groot en imponerend. Bovendien zijn literaire ambassadeurs als Margaret Atwood van onschatbare waarde. En de stroom van (Nederlandse) vertalingen rijst al meer en meer.



De Verzamelde Werken van Billy the Kid, met als ondertitel, ‘linkshandige gedichten’, is een reconstructie van de geest en de houding van de vogelvrijverklaarde cowboy uit het Wilde Westen Billy the Kid, via een collage van foto's, poëzie, ballades, prozaschetsen, pulpbladverhalen, een interview en ‘ooggetuige’verslagen. Ondaatjes doel verwoordde hij in een gedicht in zijn verzamelbundel *There's a Trick with a Knife I'm Learning To Do* (1979): ‘je wenden tot nieuwe gebieden / waar de ruwheid van gevoelens bestaat.’

De collage zit vol verhalen over geweld en dood. Een prominente plaats ruimt Ondaatje in voor dieren: paarden zijn het transportmiddel, honden worden het slachtoffer van moedwillige inteelt, kippen pikken in het lijf van een neergeschoten, stervende man, Billy schiet ratten dood tijdens een eenzaam verblijf in een schuur (hij verdwijnt tijdelijk). Dit is een vast punt in Ondaatjes werk: 'Uiteindelijk was het enige dat nooit veranderde, nooit misvormd werd, de dieren.'

De Verzamelde Werken van Billy the Kid is geen literair-sociologische studie, maar een persoonlijke verbeeldingsgeschiedenis waarbij bestaande foto's de motor van de fantasie opwarmen. Niet toevallig staat aan het begin van het boek een foto waarop niets te zien is ('Ik stuur u een foto van Billy, gemaakt met de Perry-sluiter op de snelst mogelijke manier...'), terwijl het boek wordt afgesloten met een piepklein fotootje van Ondaatje als kind op Ceylon, verkleed als cowboy. Ondaatje probeert The Kid weer tot leven te wekken via sheriff Pat Garrett, die Billy doodschoot ('Wat er in Garretts hoofd gebeurde weet niemand.') en Angela Dickinson ('Het was onmogelijk de verhouding te beoordelen die hij had met de grote en lange Angie.'). In een overgenomen interview uit de Texas Star van maart 1884 (echt of verzonnen?) wordt Billy naar zijn opvatting over de dood gevraagd. 'Ik denk dat ze je gewoon in een kist stoppen en dat je daar altijd blijft. Er is niets anders. Het enige wat ik zou willen is dat ik zou kunnen horen wat mensen daarna zeggen. Dat zou ik echt graag willen. Weet je ik zou graag onzichtbaar zijn en kijken wat er gebeurt met mensen als ik er niet bij ben. Dat zul je wel kinderlijk vinden.'

Het is dat verlangen naar onzichtbaarheid, die nieuwe perspectieven opent, dat in het poëtische prozawerk van Ondaatje centraal staat.

Coming through Slaughter is een poging tot reconstructie van het leven van de jazz-cornettist Buddy Bolden (1887-1931) uit New Orleans, die nooit op de plaat is vastgelegd en daarom 'verdwenen' is. Ook in deze a-chronologische collage van interviews, scenario-fragmenten en poëzie is de foto een venster op het verleden, een 'kamer waar je binnen kunt stappen' (*In the Skin of a Lion*). De politieman Webb is op zoek naar de verdwenen Buddy, bij wie de gekte zou zijn toegeslagen toen hij op zijn cornet speelde tijdens een parade. Ondaatje laat Buddy aan het woord over zijn beroep als kapper ('Ik werk met de ijdelheid van anderen') en roept het beeld op van de gebochelde fotograaf Bellocq, die een foto van Buddy's jazzband voor Webb ontwikkelt. Buddy is de enige die lacht op de foto. 'Ze zien hun vriend op het papier boven komen drijven en naar hen lachen, de vriend die in werkelijkheid het proces had omgekeerd en terug was gegaan naar het witte, ...' Bellocq verdwijnt ten slotte in het vuur, Buddy komt na twee jaar terug maar verdwijnt uiteindelijk in het gekkenhuis, waar hij tot zijn dood zal blijven zwijgen. Is hij het slachtoffer van zijn reputatie als muzikant, waardoor hij steeds minder ruimte, minder wit, tot zijn beschikking kreeg en allean zijn eigen (muzikale) echo's nog kon horen? *Coming through Slaughter* is een persoonlijk, poëtisch verslag in een mozaïek van stijlen over een mogelijk leven van Buddy Bolden.

Fictieve memoires, zo kan *In de familie* ook omschreven worden, al lijkt het boek op een autobiografie met foto's. Maar het gaat andermaal om een surrealistische reconstructie - van het beschermde leven van zijn ouders op Ceylon - waar doorheen feiten zijn gestrooid. Ondaatje vertrouwt in zijn reis terug naar Ceylon (Sri Lanka) niet op de sterke verhalen van anderen. 'De waarheid verdwijnt met de geschiedenis en roddel vertelt ons toch eigenlijk niets over persoonlijke verhoudingen.' De flarden van het leven van zijn ouders en grootouders worden aan elkaar geschreven met behulp van sociologische en historische gegevens en dankzij Ondaatjes verbeelding. De beschrijving van de verdrinkingsdood van zijn grootmoeder is een beklemmend

hoogtepunt. De dierenverhalen kan de lezer niet negeren. ‘Kinderen vertellen weinig meer dan dieren, stelde Kipling.’

De vader staat centraal. In toenemende mate raakt hij afwezig door toeslaande gekte over overmatig drankgebruik. De obsessie van de vader voor treinen lijkt verband te houden met zijn drang te verdwijnen in drank of in zijn eigen neurotische gedachtenlabyrint.

Uit de chaos van vage, historische beelden wil Michael Ondaatje een persoonlijke, liefdevolle, vaak surrealistische reconstructie maken. Hij balanceert op de grens tussen kunst en anarchie, orde en wanorde, vorm en vormeloosheid. In het gedicht ‘The Gate in his Head’ uit de bundel *Rat Jelly* (1973) licht hij zijn werkwijze toe:

> Uit mijn geest stroomt chaos
> in netten op de pagina.
> Een blinde minnaar, weet niet
> wat ik liefheb tot ik het uitschrijf.
> Gevangen visioen. De verbluffend witte vogel
> een onduidelijke beweging.
>
> En over dat alles dient dit schrijven te gaan.
> De mooi gevormde dingen gevangen op het verkeerde
> moment zodat ze vormeloos, vreemd zijn
> bewegend naar de open ruimte.

De non in *In the Skin of a Lion* die van een brug in aanbouw valt blijkt later Alice *Gull* te heten. De immigrant Nicholas Temelcoff, als een vage vlek hangend aan een touw in de lucht bij de brug, weet haar op te vangen. Een uitwerking van de hierboven geciteerde versregels?

Ondaatje knoopt in de roman de volgende gebeurtenissen losjes aan elkaar, zodat er een wandkleed (mozaïek, muurschildering) ontstaat: de jongen Patrick Lewis helpt zijn vader, die met dynamiet werkt, een koe redden die door het ijs is gezakt en trekt later, in 1923, naar Toronto; een non valt van een brug in aanbouw, de miljonair Ambrose Small verdwijnt van de ene dag op de andere en een grootscheepse zoekaktie komt op gang (Patrick komt achter zijn schuilplaats); een groep arbeiders graaft een tunnel onder Lake Ontario; Patrick wordt verliefd op Smalls maîtresse Clara Dickens, die op haar beurt verdwijnt: een

groep arbeiders schildert het dak van een gevangenis blauw; de politieke activiste Alice Gull, die een liefdesrelatie met Clara heeft en later Patrick ontmoet, wordt door een tijdbom opgeblazen.

x Toronto is het historisch decor waartegen de meeste gebeurtenissen onder immigranten zich afspelen. Patrick, ook een immigrant omdat hij van het land naar de stad verhuist, is op zoek naar menselijke verbintenissen, naar een sociaal bewustzijn. ‘Zijn eigen leven was niet langer een apart verhaal maar onderdeel van een muurschildering, waarop medeplichtigen samenkwamen. Patrick zag een wonderbaarlijk, nachtelijk web - al die fragmenten van een menselijke orde, iets dat niet bestuurd werd door de familie waaruit hij voortkwam of door de krantekoppen van de dag. Een non op een brug, een waaghals die zonder een borrel niet kon slapen, een actrice die er met een miljonair vandoor ging - het bezinksel en de chaos van het tijdperk kreeg een andere ordening.’

Met Ondaatje spreek ik af op 3 juni voor Book City-boekhandel in Bloor Street, midden in de Hongaarse wijk. We lopen naar een coffee shop in de buurt.

Eerst een algemene vraag. Je poëtische prozaboeken zijn stuk voor stuk reconstructies van historische episodes, vooral gericht op verdwijningen van mensen en de mythen daar omheen. Er is de vage mythe van de familie in In de familie, *de opgeblazen stripmythe van een cowboy in* De Verzamelde Werken van Billy the Kid, *de stadsmythe van Toronto in* In the Skin of a Lion *en de raadselachtige mythe van een jazzmuzikant in* Coming through Slaughter. *Je schrijft over gaten, nog oningevulde fragmenten, in de historie. Waarom?*

Achteraf kun je zo'n, ik moet zeggen, zeer interessante kenschets geven van mijn werk. Ten tijde van het schrijven ervan was ik me er niet zo bewust van. Ik was niet bezig een literair programma af te werken. *In de familie* bijvoorbeeld, daarbij had ik geen idee dat ik een boek zou schrijven over een zogenaamde oerfamilie, het ging over *mijn* vader, *mijn* moeder, *mijn* ooms. Zo begon het.

Maar In de familie *is geen autobiografie.*

Dat klopt. In het begin wel, maar het wordt later universeler. Het startpunt in al mijn boeken is echter altijd iets zeer persoonlijks. Het is niet zo dat ik aan het begin

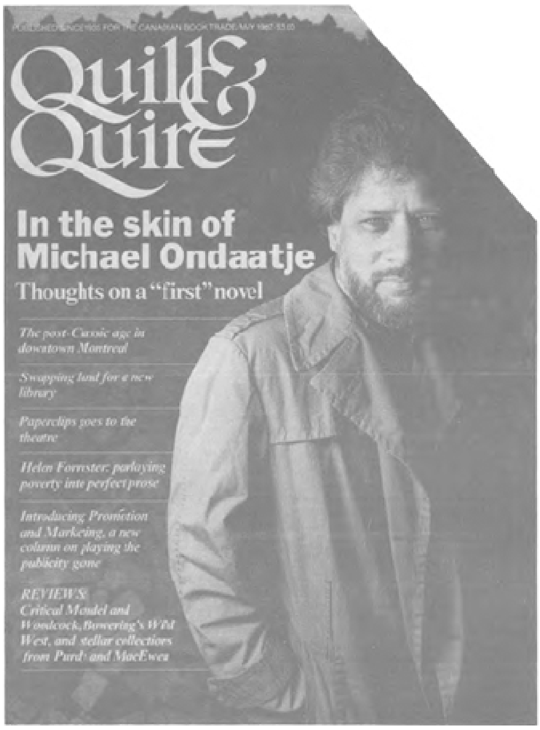
van *De Verzamelde Werken van Billy the Kid* schreef: 'Toen ik tien was, wilde ik graag Billy the Kid zijn.' Het boek begint met een foto waarop alleen wit te zien is en eindigt met een piepklein fototje van mij, verkleed als cowboy op Ceylon, in 1952. Een absurde situatie: een jongetje op een ver eiland dat zich uitgeeft voor Billy. Dat blijft je lang bij. In mijn tienerjaren luisterde ik intensief naar jazzmuziek. Dus de persoonlijke interesse voor die gebieden was er, ook die rudimentaire mythe over mijn kindertijd op Ceylon. In 1954 verliet ik Ceylon voor Engeland en in 1962 kwam ik naar Canada.

Als immigrant. In the Skin of a Lion wordt door immigranten bevolkt.

Ja. Het ene boek gaat over een artiest, het andere over een moordenaar of over een familie. Ik begin met iets zeer fragiels. Mijn laatste roman bijvoorbeeld, toen ik die afhad na tien jaar ploeteren, herschrijven, schaven en indikken, kwam ik tot de ontdekking dat het vooral over een stad ging. Ik ben wel naïef, maar niet zo naïef op bepaalde gebieden. De roman handelde aanvankelijk over vier of vijf mensen die mij fascineerden terwijl ik ze vormgaf: Patrick Lewis, Ambrose Small (de miljonair die ik later onsympathiek ging vinden), Nicholas Temelcoff, Clara Dickens en Alice Gull in het bestaande landschap van Toronto in de jaren twintig en dertig, bijna een decor waarin een toneelstuk of een film werd gespeeld. Wat zou er met Patrick gebeuren, wat met Alice Gull, wat met hun problematische verhouding? Maar je hebt gelijk, uiteindelijk is het een boek over een stad die vol is gelopen met immigranten, Italianen, Macedoniërs, Chinezen, Hongaren, enz.

Ik wil iets voorlezen uit In the Skin of a Lion, *dat aan het slot een vertelling blijkt te zijn die Patrick aan Hanna, de dochter van Alice Gull, vertelt. Tijdens een poging de tunnel onder Lake Ontario met het hele waterleidingssysteem op te blazen stuit Patrick op de bewaker Harris. 'Het* waren *allemaal echte plaatsen. Ze hadden kunnen bestaan. Ik bedoel, het Bloor Street-viaduct en dit gebouw hier geven slechts aan wat hier gedaan had kunnen worden. Je moet beseffen dat jij bent zoals die plaatsen, Patrick. Jij behoort net zo goed tot het verzinsel als de gemeentebestuurder en de miljonairs.' Wat bedoelt Harris hier?*

Die Harris bleek aan het slot van mijn roman een sympathiek personage te zijn. Patrick weet niet dat hij erbij hoort, bij Toronto. Hij komt van het land en heeft een ver-


Quill & Quire
In the skin of
Michael Ondaatje
Thoughts on a "first" novel
Swapping land for a new library
Paperclips goes to the theatre
Helen Forrester: parlaying poverty into perfect prose

leden waarnaar hij niet echt omkijkt. Als gevolg daarvan voelt hij zich een buitenstaander in de stad, in de maatschappij. Maar in feite is hij net als de burgemeester een openbaar figuur, deel van het land Canada, deel van de hiërarchie. De immigranten zijn net zo goed onderdeel van de muurschildering die Toronto of Canada heet als de miljonairs.

Terug naar mijn beginvraag over verdwijningen. In In the Skin of a Lion *verdwijnen veel mensen: een non, een miljonair, een maîtresse, Alice Gull. De miljonair heet Small. Gull is ook een opvallende achternaam.*

Ambrose Small is geen verzonnen naam, Alice Gull wel. Ik heb geput uit een historisch voorval à la Howard Hughes. In het begin van mijn tienjaren-project vond ik die Small een fascinerende figuur die ik al schrijvend benaderde en waarbij de fantasie de ruimte kreeg. Later werden andere personages belangrijker en verdween Small gaandeweg uit mijn tekst, maar nooit helemaal. Op de achtergrond is hij zeer aanwezig. Het kwam goed van pas dat hij niet op het toneel stond, zoals Buddy Bolden in *Coming through Slaughter.* Ook over hem bestond zeer weinig informatie. Slechts een pagina feitenmateriaal, zodat ik kon improviseren.

Je gebruikt veel fotomateriaal ter ondersteuning van je improvisaties. Beelden zijn vluchtige feiten, hielpen die je op weg?

Inspiratie? Ja. Ik moet denken aan de scène waarbij een fotograaf de arbeiders in de tunnel in *In the Skin of a Lion* vastlegt en dan weggaat. Goed, dan heb je een foto, een reeks foto's, maar daarna gaat het werk gewoon door. Een foto is een voorbijgaand beeld en geeft geen enkele werkelijkheid weer. Ik begin met mijn reconstructie op het moment dat de arbeiders, net op de foto genomen, weer in beweging komen en verder graven.

Maar research is een onderdeel van je werkwijze. Je bent naar Sri Lanka gegaan, naar New Orleans, waar Buddy Bolden jazz speelde, je heb Toronto-archieven over de brug en de tunnel bestudeerd, begrijp ik uit recente interviews in NOW en andere bladen. Dan verzamel je feiten. En daarna?

Dan krijgt het fragiele thema contouren, langzaam. Ik heb geen formele onderzoeksmethode. Meer te hooi en te gras. Ik ging bijvoorbeeld drie of vier keer naar de waterleidingsinstallatie kijken, observeerde het gebouw en probeerde me voor te stellen hoe het geweest kon zijn. Dat is het: er is een beeld, daarna heb ik feiten nodig om dat beeld een basis te verschaffen. Het hele tunnelfragment van *In the Skin of a Lion* is geschreven voordat ik wist dat er een tunnel onder Lake Ontario was. Dat vond ik verbazingwekkend. Ik keek op een kaart en zei: hier ergens moet een tunnel zijn. Zes maanden geleden stuurde iemand mij een artikel toe over die tunnel. Ik was zo bang om het te lezen, maar het was gelukkig een ondersteuning voor mij, omdat Patrick er eerder werkte, maar dan niet als explosievendeskundige. Het verhaal over zijn vader, aan het begin van de roman, had ik geschreven en ook het slot. Maar in de eerste versie van de tunnelpassage figureerde helemaal geen *dynamiter.* Bovendien werd er al tweehonderd pagina's eerder van dynamiet gerept. Research op dat gebied heeft geholpen, omdat de onzekerheid over de voortgebrachte fictie werd weggenomen. Er bestaat wel degelijk een twijfelachtig verband tussen verbeelding van een bestaande stad en de feiten die al gauw overwoekerend werken. Het schrijven aan het boek was vooral daarom moeilijk en moeizaam.

Op woensdag 20 mei heb je je roman ten doop gehouden in The Salon, Queen Street, voor honderden mensen. Voordat je met het voorlezen begon verontschuldigde je je ervoor dat het een plot had.

Eigenlijk een *running gag* om te zeggen dat dit mijn eerste boek met een plot is. Maar het gaat er altijd om vat te kunnen krijgen op een verborgen episode in een geschiedenis waarmee ik persoonlijk verbonden ben.

Dat doe je met behulp van wisselende perspectieven. In Coming through Slaughter *is er de politieman Webb die via interviews met onder andere Boldens geliefde de achtergronden van zijn verdwijning probeert te reconstrueren. De technieken die je toepast weerspiegelen je obsessie voor verdwenen personages.*

Je moet mijn schrijfhouding niet als een program zien. Howard Hawks, de filmmaker, produceerde eerst *Rio Bravo*, in 1958, daarna *Rio Lobo*, in 1970, bijna dezelfde film. Maakte hij steeds dezelfde film? Hawks' reactie luidde: luister, die scène in *Rio Lobo* waar hij de bar inloopt en één vriend heeft die hem steunt. Hoe zou het eruit zien als die vriend hem niet zou steunen? Die scène wilde ik overmaken en op dat punt iets veranderen. Hawks wéét dat hij één echt verhaal heeft. Ikzelf gebruik blijkbaar ook steeds zo'n skeletachtige structuur om ervaringen rondom verdwenen personen te kunnen weergeven.

Jouw schrijftechnieken doen denken aan filmische technieken, shots.

Ik heb een paar scenario's geschreven. Maar belangrijker is dat ik een filmgek ben en zeer vaak naar de bioscoop ga. In *In the Skin of a Lion* staat een fragment over de stomme film en de geluidsfilm, die voor de immigranten een middel werd om de Engelse taal te leren.

De fotograaf Bellocq in Coming through Slaughter *ontwikkelt een foto waar Bolden opstaat, terwijl de jazzmuzikant zelf een witte plek heeft achtergelaten. Hij wordt gek. Jij vult witte pagina's, een omgekeerd proces.*

Ik heb een gedicht geschreven, ‘White Dwarfs’, ik zie dat je het bij je hebt, de bundel waarin het staat. Er staan versregels in als ‘Dit is voor mensen die verdwijnen/ voor hen die afdalen in een code...’ en ‘Er is mijn angst/ voor woordloosheid van/ zonder woorden te komen zitten/ steeds weer’ en ‘Waarom hou ik van mijn helden/ het meest van hen/ die naar die volmaakte rand reizen/ waar geen sociale brandstof is.’ Het is geen programmatisch gedicht, eerder een organisch vers. Het gaat om obsessies,

verlangens. Het is ontstaan toen ik aan *Coming through Slaughter* schreef.

Die rand, is dat ook niet de rand van de waanzin in Coming through Slaughter *of in* In de familie, *waarvan het gedicht 'Letters & Others Worlds' uit* Rat Jelly *een voorstudie lijkt?*

Dat is best mogelijk, maar weer niet met een vooropgezette bedoeling. Zoals *In de familie* eerst als autobiografie is opgezet maar later een ander soort werk werd.

Dat boek begint met een droom. Halverwege schrijf je naar aanleiding van een verhaal over hardhandig in bad worden gestopt. 'Ik droom weg en vraag me af waarom ik hier nooit nare herinneringen aan heb overgehouden. Het is het soort gebeurtenissen dat had kunnen dienen als het eerste hoofdstuk van een naargeestige autobiografie.' Jouw boek begint met een droom over je vader.

Als het mijn eerste boek zou zijn geweest, zou het wellicht een klaagzang zijn geworden. Maar nu is er afstand, ook in de structuur van het boek, tot mijn eigen jeugd. De genade van de distantie, om Denise Levertov te citeren. Tijd creëert afstand. Roddel is een goedkope manier van informatie. Het heeft niets van doen met mededogen, medeleven. In *In de familie* staan die verhalen niet toevallig tussen aanhalingstekens. Zo relativeer ik.

Je reflecteert over taal in In de familie. *'Woorden als* liefde, hartstocht, plicht *worden zo vaak gebruikt dat ze geen betekenis meer hebben - behalve als geld of wapens. Harde taal wordt zacht. Ik heb nooit geweten hoe mijn vader over deze "dingen" dacht.'*

Al die grote sleutelwoorden, zoals Marx, democratie, noodlot, vrijheid - zoals politici en journalisten ze vaak hanteren - moet je wantrouwen. Aan het slot van *In the Skin of a Lion* staat die dialoog tussen Clara Dickens en Patrick Lewis. Die heb ik talloze keren herschreven. Clara belt hem op, na lange tijd, en vraagt om hulp omdat ze zich in het nauw voelt gedreven na de dood van Ambrose Small. Patrick reageert cynisch, oneerbiedig, maar gaat later toch op weg. Waarom steeds die herschrijvingen? Omdat er zoveel passie tussen hen had bestaan. En nu waren ze zo nerveus zich duidelijk uit te spreken. Ik geef aan, de lezer moet tussen de regels in lezen, de onderkant van de dialoog over de telefoon zoeken. Maar William French

van The Globe & Mail, het enige landelijke dagblad dat Canada rijk is, vond dat ik de hele roman door de lezer eerder voor de voeten liep door te duidelijk te zijn. Hij houdt alleen van biografieën en deelde *In de familie* daar ook bij in. Toen ik in 1970 de Governor-General's Award won schreef hij een artikel waarin hij dat feit als een schande omschreef. Wij delen een verleden. Ken Adachi van de Toronto Star, die schrijft goed, hij is een Japanse Canadees die zich in zeer korte tijd heeft ingelezen in onze literatuur. Hij is een echte lezer.

De immigranten in In the Skin of a Lion *worden steeds welbespraakter en krijgen hun nieuwe moedertaal allengs beter onder de knie. Meer dialogen.*

Onbewust gebeurd, ja. Het eerste deel van het boek was bijna non-verbaal, alleen beschrijvend, met een zeer aanwezig Canadees landschap, de tijd van de stomme film. Later de sprekende film, ik heb het er al over gehad. De non kwam gewoon bij me op. Fantasie. Het gaat niet om een globaal ideologisch beeld - van de immigrant - maar om een scherp menselijk beeld, symbool. Daar ben ik naar op zoek. Ondanks het omslag, waarop twee proletariërs staan afgebeeld, is mijn nieuwe roman geen sociaal-realistisch boek, hoewel ik niet voorbij ga aan de arbeidsomstandigheden in de tijd dat de brug werd gebouwd en de tunnel gegraven. Alleen al de structuur heeft niets van dat soort romans. Het is slechts een apect. Alice Gull is een romantische revolutionaire. Hoewel, revolutionaire is ook weer zo'n woord dat je te gemakkelijk in de mond neemt.

Waarom komen er zoveel dieren in je werk voor, en dierenverhalen?

Ik hou van dieren, honden. In *In the Skin of a Lion* kwamen oorspronkelijk nog acht scènes met honden voor. Maar mijn redacteur bij McClelland & Stewart zei: zo is het wel voldoende. Een zo'n scène ging over de sporen van een wilde hond op een dak. Als Patrick alleen woont - Clara is dan bij hem weggegaan - is er een hondenschool bij hem in de buurt, waar honden getraind worden. Die komen op een avond aan, terwijl de wilde straathonden tegen hen beginnen te blaffen. Alsof het een debat betrof tussen bezitlozen en bezitters. De hondenscène over inteelt in *De Verzamelde Werken van Billy the Kid* heb ik gedeeltelijk zelf verzonnen. Ik zat in een bus en iemand achter me had het over een zekere Robert Browning en zijn zoon Penn. Die fokte wilde honden. Dat was alles wat ik hoorde en toen moest ik uitstappen en dacht: hoe zit 't nu met de rest van dat verhaal? Net als bij een foto: één zin kan voldoende zijn om je op het spoor van de verbeelding te zetten.

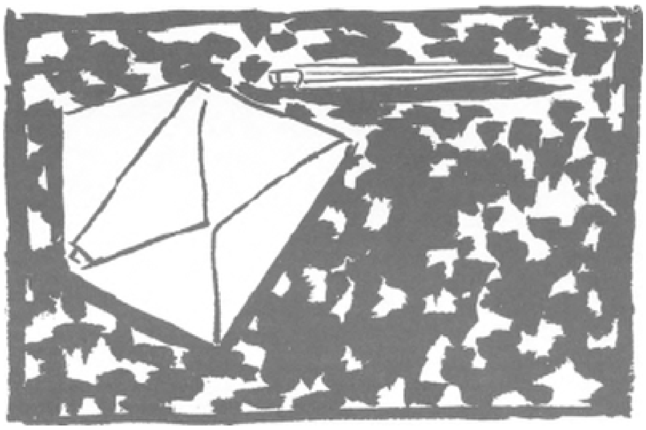
Een slotvraag. Ergens in je laatste roman staat de verzuchting dat het eigenlijk mogelijk moet zijn dat iets dat opgeschreven wordt - een idee, emotie of muzieknoot - meteen bekend raakt bij anderen in hetzelfde tijdvak. Dat verlangen echoot na in deze cruciale zinnen uit In the Skin of a Lion*: 'Officiële geschiedenissen en nieuwe verhalen omringen ons elke dag, maar de artistieke gebeurtenissen bereiken ons te laat, reizen traag als boodschappen in een fles. Alleen de beste kunst kan de chaotische warboel van gebeurtenissen ordenen. Alleen de besten kunnen de chaos zo hergroeperen dat het zowel de chaos als de orde die eruit zal voortvloeien aangeeft.' En in de eerste zin van de roman zou moeten staan, schrijf je, dat de lezer er vertrouwen in moet hebben dat er orde, heel vaag, heel menselijk, bestaat in het boek waarin hij is begonnen.*

Er is altijd een kloof tussen kunst en het dagelijks leven. De kloof in mijn boeken heeft met tijd te maken. Mijn onderwerpen zijn in het verleden gesitueerd en ik besta nu. Wat is het verschil tussen de officiële en mijn literaire geschiedenis? De officiële

historie is nooit menselijk. Op Sri Lanka wilde ik dolgraag materiaal verzamelen over de tijd waarin mijn ouders en grootouders leefden. Niemand hield in die tijd een dagboek bij, er bestonden alleen regeringsstukken, koloniale boeken, strontvervelend en oppervlakkig. Wat er in de marge gebeurde, daarvan werd niet gerept. Het leven dat mijn ouders leefden, het *upper class*-bestaan, was nog onzichtbaarder. Bij het schrijven van *In the Skin of a Lion* vroeg ik me af: wie hebben meegebouwd aan de brug. Alles over hout en steen, de hoeveelheden, niets over de mensen. Zo was dat toen. Maar er waren een paar oude mensen uit immigrantenkringen, Macedoniërs, die wel wilden praten. Orale geschiedenis, brokkelig maar bruikbaar. Dat verhaal over Nicholas Temelcoff die naar Canada komt heb ik van een van die bandjes. Nu is er meer vastgelegd dan twintig jaar geleden. Er is nog steeds ruimte voor literatuur.

Als we in zijn auto Spadina Road inrijden, langs het pension waarin ik mijn intrek heb genomen (geleid door Poolse immigranten) en op weg naar Huron Road, waar de beeldend kunstenares Mieke Bevelander (Nederlandse immigrant) woont en werkt, stopt Michael Ondaatje voor een hond die op de weg loopt. Natuurlijk.

Rudy Wiebe
Naar Danzig varen



Mijn naam is Adam Peter Wiebe. Voor zover ik weet is er geen Adam in de familie voorgekomen sinds de naam Wiebe voor 't eerst werd vastgelegd in 1616 in Danzig, dat nu natuurlijk Gdansk, Polen, is. De eerste Adam Wiebe was een Hollander en in Danzig kreeg hij twee zoons, Abraham en Jacob. Vreemd genoeg werd mijn eigen vader, die in de Mennonieten-kolonie Chortitza in de Oekraïne werd geboren, Abraham Jacob genoemd, wat in de Russisch-mennonitische traditie van vernoemen inhield dat zijn vaders naam Jacob was geweest. Mijn oudste broer, die in een mennonitisch dorp in de uitlopers van het Oeralgebergte ter wereld kwam, werd Abram Abraham genoemd, mijn tweede broer Daniel Abraham; Daniel kwam van mijn moeders vader. Hoe komt 't dan, vroeg ik mijn ouders jaren geleden, dat ik, de laatste zoon, Adam Peter werd genoemd?

'Eigenlijk heette je zo niet,' vertelt mijn moeder me prompt. 'Bij de burgerlijke stand in Saskatchewan, waar ook opgeschreven, was je naam Heinrich.'

'Heinrich?'

'Op papier, ja, en Abraham je tweede naam, zoals altijd. Je heette Heinrich Abraham.'

'Heette ik dan geen Adam?' Sta ik op zeventienjarige leeftijd op 't punt mijn naam te ontdekken?

'Natuurlijk heet je Adam,' zei ze kalm. 'Dat waren gewoon die overheidspapieren. Maar we woonden zo diep in de rimboe van Saskatchewan dat het zeven weken duurde voordat je vader in de stad aankwam en hij liet je inschrijven als "Heinrich Abraham".'

Mijn vader, tegenover mij aan de keukentafel, houdt zijn aandacht bij zijn *Mennonitische Rundschau*; zijn leesbril, gekocht aan een toonbank in Eaton's, staat scheef op 't puntje van zijn lange, bijna aristocratische neus. Hij zit elke zondagmiddag zo, de enige dag van de week dat hij geen vee hoeft te voeren op de boerderij waar hij als knecht werkt tot het negenenzestig is, nooit in de gelegenheid die ene Canadese droom die hij nog heeft te verwezenlijken: een baan waarbij hij binnen kan werken en de hele winter warm kan blijven. Nu reageert hij niet, zelfs niet op de plagende ironie van mijn moeder, die hem, dat weten we alledrie, uiteindelijk tot een of ander antwoord zal aanzetten.

'Hij zat er ook naast met de dag,' gaat mijn moeder plotseling door. 'Hij wist dat het een zaterdag was, maar hij zat er met de datum een hele week naast en toen we de registratiepapieren ontvingen toen hij staatsburger zou worden zei Mrs.

Graham tegen mij: “Mijn Lloyd is op dezelfde dag als jouw Adam geboren, de vroedvrouw kwam van jou

naar mij, hoe komt 't dat jouw geboortedatum verkeerd is?” en toen kwam ik daar ook achter.’

‘Het duurde acht weken, geen zeven,’ moppert mijn vader eindelijk, alsof het corrigeren van haar feit tegen zijn feit zal opwegen.

‘Maar mijn naam, u heeft zich mijn *naam* niet herinnerd!’ Hij lijkt zich vooral in de *Nachrichten* te verdiepen; hij zal nooit meer dan het allernodigste Engels begrijpen en uit het weekblad *Rundschau* haalt hij zijn kennis van het nieuws in de wereld.

‘Mr. Graham schreef toen de namen in,’ zegt mijn moeder, ‘“Adam Peter”, en op die manier verbeterden we zowel de datum als jouw namen.’

‘Wanneer is dat gebeurd?’ vraag ik.

‘Nou vader, wanneer was 't dat je Canadees staatsburger werd?’

‘1941. Wil je mij registratienummer ook?’

Mijn moeder breit en negeert dat moeiteloos. Ze weet dat hij het nummer meteen uit zijn hoofd heeft geleerd voor 't geval hij ooit gedwongen zou worden de grens weer over te steken; toen ze eindelijk in Canada aankwamen, op 5 maart 1930, zwoer hij dat hij nooit uit eigen vrije wil zou vertrekken en dat heeft hij ook nooit gedaan.’

‘Maar jullie noemden me altijd...’

‘Ja, dat is zo.’

‘Hoe kwam 't dan dat jullie me zo noemden, Adam?’

‘O,’ mijn moeder kijkt op van haar breiwerk, dromerig net als de blik die ik op het jonge gezichtje van mijn dochter zie, ‘er was een jongetje, een Penner, hij was een kleine Adam en hij stierf vlak voordat jij bent geboren, hij was zo mooi, altijd zingen en pas vier en zo goed, lachen in de kinderkamer van de kerk en spelen met alle baby's om ze ook aan 't lachen te kunnen maken, het was zo zielig toen hij verdronk in de modderpoel achter hun schuur. Dat was een leuke naam, hij was een Adam, zo goed.’

‘Nou,’ zeg ik bitter, ‘jullie hebben jullie best gedaan met de naam.’

‘Adam,’ zegt mijn moeder zacht en raakt me aan. Een ogenblik lijken haar stem en vingers tranen achter mijn ogen te vinden, maar mijn vader vraagt nors: ‘Hoe ben je dat te weten gekomen over die Adam Wiebe in Polen?’

‘Uit een boek.’

‘Boeken, boeken, al die boeken van jou ruïneren je nog.’ Kreeg ik de kans maar. Wat heeft hem geruïneerd? Geboren in 1889 in Rusland zegt hij altijd, een Mennoniet en de bossen van de tsaar ingesleept ter vervanging van de militaire dienstplicht; en hij had eindelijk zijn vier jaar volgemaakt en was teruggekeerd naar zijn dorp om met mijn moeder te kunnen trouwen toen de Eerste Wereldoorlog uitbrak en hij werd weer teruggehaald, weer vier jaar, of eigenlijk drie omdat de glorieuze Oktoberrevolutie er korte metten mee maakte, ze waren zo druk bezig elkaar af te maken, al die communisten, en ze speelden altijd spelletjes met hem, wat kon je anders doen dan je werd verteld? Maar eindelijk, toen hij veertig was, stelde hij een daad: hij liet het weinige dat hij bezat achter, ze waren armer dan een Russische veldmuis, en hij nam zijn vrouw en zes kinderen mee naar Moskou om te proberen het land uit te komen; voor altijd. Verbazingwekkend, hij stelde een daad, na een Mennonistische vader en vier oudere broers en meer dan zeven jaar in het tsaristische leger en daarna tien jaar communisten, de communisten, o hij had geleerd om te doen wat hem verteld werd.

‘Wat was die Adam er voor een?’ vraagt mijn moeder. Adam/Peter - grond/steen, zonder meer een naam die voor een ieder veelzeggend is. Adam/Peter/Abraham - grond/steen/verheven vader van velen, goeie God meer dan genoeg, een en al aarde en verhevenheid, met Wiebe als een stevige Friese naam om het vast te

leggen; een volk koppig en onverbiddelijk als water. In een groep die ik jaren later aan de Universiteit van Groningen lesgaf zat een lang blond Fries meisje genaamd Wiebke den Hoet, haar vader was de dijkmeester voor een nieuwe polder die zichzelf langzaam uit de Noordzee vormde. Maar ik kon dat niet weten toen ik zeventien was, wist niet dat Wiebe een Friese naam was door de eeuwen heen getransformeerd tot een patroniem, terwijl mijn moeder op een warme augustuszondag in Alberta wanten breidde voor arme kinderen. Die eerste Adam Wiebe voer in 1616 uit zijn Hollandse vissersdorp Harlingen aan de Noordzee naar Danzig omdat die vrije Hansestad een waterbouwkundig ingenieur nodig had en hij was de beste ter wereld. Harlingen is nog steeds een dorp; het labyrint van dijken en kanalen, veel ervan waarschijnlijk aangelegd door Adam, en het alternerende vlechtwerk van aarde en water worstelt nog steeds met de grijze zee. De luchtfoto (KLM) die ik bezit laat dat bijna net zo duidelijk zien als de kopergravure van Danzig uit 1624 waarop in de linker bovenhoek het stadswapen figureert en in de rechterbovenhoek een portret van Adam Wiebe zelf.

'Kijk,' zeg ik tegen mijn moeder, en lees voor tot stichting van mijn vader, aangezien hij niet wil opkijken: 'Wybe Adam von Harlingen.'

'Dat is je vaders neus,' zegt mijn moeder en het klopt. Maar een hoger voorhoofd, zwaardere wenkbrauwen in een smaller gezicht; een onstuitbaar genie dat Danzig tweeëndertig jaar lang diensten bewees en vóór hij stierf al straten en poorten en zelf pleinen naar zich vernoemd kreeg.

'Waar is mijn lange neus?'

Dan lacht mijn vader. 'Daarvoor is een Loewense wipneus in de plaats gekomen. Haar moeders familie.'

'Staan er foto's van Loewens in je boek?' vraagt mijn moeder.

Als ik haar nu antwoord kon geven, zou ik haar vertellen dat de Loewens Vkaamse gelovigen uit die andere grote Hansestad Antwerpen waren, waarschijnlijk juweliers die aan de godsdiensvervolging zijn ontsnapt en nog eerder in Danzig aankwamen dan Adam Wiebe, maar in plaats van met al mijn dubieuze historische feiten te pronken kan ik haar misschien beter vragen iets te zingen, die mooie sopraan die nu voor altijd verloren is en alleen nog naklinkt in mijn herinnering. Welk lied dan ook dat ze zong als de blaadjes, zo groen als kikker, aan de Saskatchwanse meipopulieren kwamen en ze op het fornuis buiten begon te koken om het huis koel te houden voor de nacht. Het zou

een lied zijn uit de *Dreiband*, hun gezangboek in zakformaat zonder noten, maar natuurlijk kende iemand die in een kerkkoor zong toen op z'n minst vijfhonderd liederen uit het hoofd en mijn vader, ergens binnen gehoorsafstand aan de andere kant van het erf, viel dan harmonieus in, terwijl hun stemmen hoog in de heldere lucht zweefden als geliefden hand in hand. Door een of andere genetische verschuiving, ingrijpender dan mijn neus, zijn de twee muzikale rotsen van de Vlaamse Loewen en de Friese Wiebe in mijn onmuzikaliteit vervormd: hoewel ik elke melodie kan herkennen, kan ik die nog niet in de verste verte reproduceren. Zelfs het overweldigende koor van zeven endertig afstammelingen van Peter Wiebe in Gladbach, West-Duitslang, vorig jaar, hielp me niet aan één melodieus geluid, terwijl de meer dan vijfentwintig kinderen van de twee families uren achtereen nieuwe melodieën ontdekten in die piepkleine flat, hun hoofd boordevol identieke woorden en noten.

‘Peter Wiebe,’ mijn vader zou langzaam overeind zijn gekomen. ‘Dat was mijn broer, de rijkste van ons in 1929 in Moskou, hij was altijd...’

‘Geen ouwe koeien,’ zou mijn moeder dan snel hebben gezegd. ‘We moeten zulke dingen vergeten.’

‘Vergeten!’ De grote werkhanden van mijn vader verkreukelden het papier. ‘Vergeet jij 't als je eigen broer die net zo rijk is als de dode tsaar tegen je blijft zeggen: “Hoe denk je naar Duitsland te kunnen uitwijken, jij en je Marie en zes kinderen, als je amper een kopeke te makken hebt?” Hoe kun je dat vergeten?’

‘Abraham,’ mompelt mijn moeder, ‘God heeft nergens geld voor nodig.’

‘En de communisten Goddank ook niet,’ lacht mijn vader sardonisch om zijn eigen geestigheid. ‘Geld hebbn in '29 was 't einde van elk vertrek, geen begin.’

‘Vergeet daarom die ouwe koeien, het...’

Maar ik zou haar moeten interrumperen. ‘Dat is uw broer Peter niet, Pa, hij is zijn zoon, hij was ook bij u in Moskou, jong, hij..’

‘Peter Wiebe is nu in Duitsland? Heeft hij zich er dan uitgekocht?’

‘Hij is uw neef, niet uw...’

‘Die jonge Peter was negentien in '29,’ zegt mijn moeder dromerig. ‘Klein, heel dun en met heel heldere ogen. Zo'n open Wiebe-gezicht.’

En hij heeft dat nog steeds wanneer ik Peter Wiebe voor 't eerst zie. In 1982. Hij bewoog zich naar me toe door verscheidene duizenden Mennonieten op hun jaarlijkse reünie in Duitsland om hun uiteindelijke ontsnapping in de jaren zeventig aan de Sovjet-Unie te vieren, terwijl hij uitriep: ‘Dat is een Wiebe-gezicht, een Wiebe-gezicht!’ en op dat ogenblik leek hij mijn vader te zijn gereïncarneerd in een tenger, klein lichaam, zijn dunne blonde haar dat nooit grijs zou worden en die aristocratische neus en vierkante kaak, naar me toe hinkend door de menigte die zich omdraait om te kijken en dan luid lacht om onze blijheid, om onze omhelzing en omsluitende dubbele kus. Ik had mijn vader in mijn armen kunnen houden, weer levend na zeven jaar, hoewel hij mij nooit in zijn leven zo had vastgehouden.

‘Ik heb nooit een Peter in mijn gezin willen hebben,’ zegt mijn vader. ‘Een Adam kon me niet schelen, maar een Peter, weer een Peter...’

Mijn moeder zingt. Ze zingt niet om mijn vader te ontlopen: zo leefden ze niet eenenzestig jaar samen; dat woordloze geluid zwervend door haar stem, een zich verbredende kleur die niet aarzelt bij verdriet of vreugde, of die breekt door woede, oververgeeflijkheid: het is een geluid dat langzaam, langzaam helderheid over de sombere, verstikkende zondagmiddag legt. Het is al het verhaal dat Peter Wiebe, nu tweeënzeventig, me zal vertellen over zijn tweede arrestatie en zijn tweede verbanning naar de Goelag in de laatste onstuimige dagen van de stervende Stalin. Hij zegt:

‘We hadden natuurlijk godsdienstvrijheid, die was officieel, uiteraard gewaarborgd door de Sovjet-grondwet, maar er mochten niet meer dan drie mensen samen over politiek praten en de politie moest alles verdacht vinden, dus toen ons dorp elke woensdagavond bij elkaar kwam om de Bijbel te lezen, werd het geloof politiek. Ik was de enige met een Bijbel en de kamer was vol, altijd bomvol en ik las in 't Duits, niemand sprak ooit een woord dat niet door Luther was gebezigd - waar zou je een Russische Bijbel kunnen krijgen? Die Duitse Bijbel van mijn vader was de enige in het dorp en zelfs als we Russisch hadden gesproken, wie wist dan welke persoon door welke politieman onder druk was gezet om waarom? Je eigen zuster of neef of zelfs echtgenoot zou 't je nooit durven vertellen als ze *moesten* verklikken om iets ergers te voorkomen. Op die manier controleerden ze ons, angst, en als *jij* moest verklikken, wist je tenminste hoe je jezelf diende te beschermen omdat je hen dat had verteld - goed, waarom zouden de Sovjet-politiemannen of de partijleden ons geloven als we hen telkens weer vertelden dat we louter de woorden van Jezus uitspraken, en soms waren zijn woorden, nou de manier waarop je ze zegt kan klinken als iets dat 'n beetje suggestief is en de mensen lachen dan alsof ze iets weten, slechts een ogenblik lang weten ze en kunnen ze denken, iets. Dus die keer dat ze binnenkwamen terwijl ik uit Johannes 15 las: “Ik ben de wijnstok, gij zijt de ranken. Wie in mij blijft...”, bonsden ze op de huisdeur, en natuurlijk duurt 't een tijdje voordat de deur open is en er staan altijd zoveel grote mannen en vrouwen bij de deur dat ze in feite een tijdje moeten wachten voordat ze naar binnen kunnen en toen het geklop begon, moest ik de kamer verlaten, zoals ik dat twee keer eerder had gedaan, maar deze keer zijn ze slimmer: twee van hen begroeten me bij de keukendeur als ik naar buiten kom. “We willen u alleen maar een paar vragen stellen, verder niets, maakt u zich geen zorgen, Katerina Patrovna, hij is vóór de avond weer thuis.” Natuurlijk, maar welke avond? Vier jaar later, toen Stalin drie jaar dood was en Chroestjov alle rapporten over de tien of elk, misschien waren 't er dertien, miljoen politieke gevangenen opnieuw bekeek, word ik net zo snel vrijgelaten, ik hoef niet eens in vrijwillige ballingschap zoals ze het leven in de Sovjet-Unie buiten een straal van vijfhonderd kilometer van je oorspronkelijke woonplaats noemen, ik mag

gaan, ik mag naar huis. Ik leef alleen nog omdaat ik klein ben, en omdat ik kan boekhouden. Zelfs als je de hele dag op een stoel in een verwamde kamer zit, krijg je amper tijd om te eten om een lichaam zo klein als 't mijne vier jaar lang te voeden, maar als je in de mijnen of in de bossen in de vreselijke kou moet werken, hou je 't geen maand vol, vooral als je zo'n groot lijf als jij hebt; de kleine mensen houden 't langer uit, soms bijna een half jaar, maar mij zouden ze graag altijd met roggebrood hebben volgestopt, soms zat er zelfs een vissekop in de soep, omdat iedere kampadministrateur een boekhouder moet hebben die ervoor zorgt dat hij zijn baas een stap voor blijft - je kunt je de ongelooflijke rapporten die moeten worden opgesteld niet voorstellen, iedere raapsteel werd gewogen en er werd opgeschreven naar wie die toeging, en het hebben van een gevangene in het kamp die kan optellen en eerlijk is, nou, eerlijkheid is zo uitzonderlijk dat iedere kampbaas die ik ooit heb gehad me kuste en huilde als hij me moest laten gaan. Door Gods genade ben ik er nog, vier jaar van een straf van vijfentwintig jaar, het voedselrantsoen is hetzelfde of je nu te maken hebt met een onmogelijk quota bomen in het Kremlin vastgesteld, die in sneeuw die tot aan je middel komt moeten worden omgehakt of de hele dag cijfers moet optellen, lijsten als bossen pagina's lang groen wordend in je hoofd tot je een optelmachine bent, je oog die langs hun geplooide schors glijdt en zo precies aanslaat dat zelfs de onvoorziene Kremlin-inspecteur het met machines niet sneller kan, laat staan dat hij een fout kan ontdekken in de tot aan het plafond opgestapelde boeken, de lieve God zij gedankt dat hij je jaar na jaar dat rekenhoofd en die ontdekkingsgave schenkt, niets meer: “Nee, ik heb niet... Nee, ik heb nooit gezegd... Nee, ik weet van niemand...”, de eindeloze vragen die op elk ogenblik tijdens elke nacht op je afkomen en alleen nummers blijven dezelfde, stevig als een rots en de bevroren sparren die zich als lijken rond het kamp opstapelen, je hebt er geen idee van waar die zijn begraven in de taiga maar je weet precies hoeveel er zijn, bomen of mensen. Je wordt een en al nummer; voor je 't weet is een slag met een bijl hoe zwak ook in 't verst afgelegen moeras al op het papier in je hoofd opgeschreven, elk tot zeventien slagen per boom tot dertig centimeter in doorsnee voor een verse gevangene, zevenenzeventig tot drieënnegentig slagen voor dezelfde boom voor iemand die morgen in haar armoedige stapelbed dood zal zijn, de huid strak over haar verbrokkelde tanden gespannen, en je hebt weer een statistiek: levensduur berekend in relatie tot afnemende rantsoenen, in relatie tot niet gehaalde quota's, hoe lang kunnen rantsoenen, in relatie tot niet gehaalde quota's, hoe lang kunnen rantsoenen verminderd worden voordat de gevangene dertig tot veertig kilo weegt, veertig tot vijftig kilo, houden vrouwen het langer uit dan mannen ook al is hun beginproduktie nooit zo hoog en hebben ze dezelfde quota's hetzelfde voedselrantsoen? De grootste mannen sterven altijd 't eerst. Maar ik ben klein, ik werk binnen waar het warm is, ik hou 't vier jaar uit, tot Stalin dood is. Het is weer woensdagavond als ik uit de trein stap en langs de lege landwegen van mijn dorp loop en ik doe de deur van ons huis open, dezelfde deur waardoor ze mijn vader in 1936 meenamen, en de vrouw binnen die leest houdt op en ze geeft mij mijn vaders Duitse Bijbel terug en ik sla die open en lees, alsof ik nooit weg ben geweest, hardop de woorden van Jezus in die kamer vol met dezelfde witte, stille gezichten: “...wie in mij blijft, gelijk ik in hen, die draagt veel vrucht, want zonder mij kunt gij niets doen.” Dat was mijn tweede terugkeer, de eerste keer was in de oorlog toen ik valselijk werd beschuldigd en onze collectieve boerderij twee jaar bezig was me vrij te krijgen. Maar mijn vader kwam de eerste keer nooit terug. Ze kwamen hem in 1936 ophalen en Stalin bleef daarna nog bijna twintig jaar leven.’

Dat verhaal, en alle andere verhalen die ik van Peter Wiebe zal horen, zitten al in het lied van mijn moeder als ze zingt totdat mijn vader invalt; hun stemmen zingen dat verhaal dat al verteld is maar dat zij nooit zullen horen en waarover ze nooit zullen horen zittend aan de afgesleten keukentafel in Alberta, Canada, mijn herinneringen aan zijn vader, mijn oom Peter Jacob, de rots en de misleider, mijn vaders broer die verder moet leven in het Mennonitische dorp in de uitlopers van het Oeralgebergte waarnaar hij en zijn gezin in 1929 uit Moskou zijn teruggekeerd, terwijl mijn vader en zijn gezin naar Duitsland reizen en ten slotte naar Canada. Mijn oom moet nog zeven jaar wach-

ten totdat er op die deur geklopt wordt, warvan hij altijd heeft geweten dat het uiteindelik zou komen, en hij verdwijnt in de winterse duisternis en laat alleen herinneringen en zijn Duitse Bijbel achter, een grote sterke man net als mijn vader die ook geen rekenhoofd heeft maar een boom van dertig centimeter in doorsnee met gemak in negen bijlslagen kan omhakken en zo aan zijn quota komt. Voor de eerste drie of vier dagen tenminste. Met het vierkante Wiebe-gezicht dat we allemaal hebben, maar met een andere neus als die van mij; een aristocratische neus zoals die van Adam Wiebe in 1616, het jaar waarin Shakespeare stierf en Adam naar Danzig vaart om de eerste houten waterleidingen van de stad aan te leggen en welputten op haar pleinen neer te zetten en het moerasland langs de rivier de Radaune droog te leggen door het aanleggen van dijken en kanalen en wind- en door paarden aangedreven molens die het wassende water naar de leigrijze zee overhevelen.

'Wat is dit,' vraagt mijn moeder, met haar breinaalden wijzend, 'die draden hier?'

Ze bestudeert de grijze afbeelding van de kopergravure van Danzig, het wapen in de linker bovenhoek, het smalle, energieke gezicht van Adam in de rechter bovenhoek. Onder het wapen is een lijntekening van een hoge heuvel aangeduid met Bischoffs Berg, het midden bestaat uit laag, verzakkend land langs de rivier en de moerassen met de torenspitsen en stadspoorten op de achtergrond; maar onder Adams portret rechts is een verhoging die bijna net zo hoog is als de heuvel: die is aangeduid met Wieben Bastion. Adam heeft die vesting gebouwd om de stad tegen het

leger van koning Gustavus Adolphus van Zweden te verdedigen, en hij heeft de stadsmuren en het bastion op het moerasgebied van de rivier gebouwd door aarde van de Bischoffs Berg te gebruiken. De draden daartussen waarover mijn moeder zo bevreemd raakt, is de dubbele kabel die Adam Wiebe aan palen heeft bevestigd zodat, door middel van een eindeloze stroom aan die kabel vastzittende bewegende emmers, de aarde over de rivier en het moerasland van de heuvel naar het bastion kon worden getransporteerd. Die emmers waren zo precies ontworpen, zo nauwgezet waren afstand en gewicht berekend, dat er geen aandrijving nodig was om ze in beweging te krijgen: het gewicht van de gevulde emmers aan de top van de heuvel zorde voor het transport naar beneden over het dal naar het bastion onderwijl de lege emmers weer terugbrengend naar de top. En hoewel de imposante Gustavus Adolphus en zijn huurlingen een groot deel van Europa voor geld en de eindeloze glorie van de Protestantse Kerk in puin legden, zijn ze nooit binnen de muren van Danzig doorgedrongen, laat staan tot vlakbij haar hoofdbastion, omdat mijn voorvader in 1622 de kabelwagen uitvond om een open stad te kunnen verdedigen.

‘Wanneer ging die Wybe Adam von Harlingen door?’ vraagt mijn vader plotseling.

‘In 1652. Pa, dat heeft hij allemaal voor ze gebouwd en Danzig heeft hem niet eens als inwoner erkend.’

Op dat ogenblik kijkt mijn vader op. ‘Ja ja,’ zegt hij moeizaam, ‘zo gaat dat. Altijd. Toen die communisten op onze deur in Moskou bonsden en me zeiden dat ik op de trein naar Duitsland moest stappen, gaven ze me een gele kaart. “Statenloze vluchteling”, dat stond er alleen maar op. Honderdvijftig jaar in Rusland en toen stuurden ze ons weg, een stuk geel papier waarop je je eigen naam moest invullen. “Statenloze vluchteling”.’

Dat had ik ook niet geweten. Ik denk dat het er niet echt toe doet. Immers, over hoeveel meren en rivieren en stukken oceaan, over hoevel kermisterreinen, over hoeveel bergen op hoeveel werelddelen heb ik door de lucht gereist, op de een of andere manier hangend aan een kabel zonder dat ik iets wist van mijn voorvader Adam Wiebe? Mijn onwetendheid heeft geen enkele van die kabels ooit minder werkelijk laten worden, of welk reizen dan ook minder mooi. Of gevaarlijk wellicht.

En in mijn herinnering zitten mijn ouders aan onze keukentafel in Alberta, de dunne draad van hun liederen over het moerasland en de bittere rivieren van hun herinneringen spinnend en welke bastions bouwen zij? Tegen welke met vrees verwachte of herinnerde oorlog, tegen welke klop op de deur: ‘We willen u alleen maar een paar vragen stellen, kom, u bent vóór de avond weer thuis.’? De tengere, gekromde Peter, de zoon van de rijke Wiebe die er maar 't beste van moest maken in de Sovjet-Unie, ik, de zoon van de arme Wiebe die een ander soort leven in Canada leidt: aan welk leven zou je eigenlijk de voorkeur geven? Peter Jacob die in 1936 verdween, Peter Peter die die Bijbel naar Duitsland meeneemt als hij te oud is om nog andere boeken bij te kunnen houden en nog steeds zo onverzettelijk eerlijk en totaal onvermurwbaar koppig, en hem wordt ten slotte meegedeeld dat hij kan gaan, weggaan, wie wil jou, jij ouwe rakker, jij onruststoker - dat zijn feiten, zijn al feiten geworden op een zondagmiddag in augustus lang geleden toen ik een tiener was en ontdekte dat mijn vader en moeder me zo weinig konden vertellen over de namen die ik droeg, me alleen ondergeschikte feiten konden vertellen die niets duidelijk maakten; feiten als op regelmatige afstand van elkaar staande palen die uit wegzakkende grond staken en kabels droegen waarvan niemand kon uitleggen welk genie, welke visie zoiets mogelijk had gemaakt, zodat al die stevige aarde zo prachtig vanaf de Bischoffs Berg over het moeras kon worden getransporteerd om het Wieben Bastion te kunnen bouwen.

Wybe Adam von Harlingen, waar ben je nu? Je kabels zijn verdwenen. Alleen de herinneringen aan liederen blijven hangen.

(vertaling: Graa Boomsma)

Het verhaal ‘Sailing to Danzig’ werd gepubliceerd in The Malahat Review, nr. 76, september 1986 (University of Victoria, Victoria, BC, Canada).

Hans Bouman

De mens als falende God
Matt Cohen en de onweerstaanbare moloch van de geschiedenis

Hoewel hij geenszins een bekend auteur mag worden genoemd, is Matt Cohen dankzij het succes van het vorig jaar in vertaling verschenen *De Spaanse dokter* (*The Spanish Doctor*, 1984) in ons land minder anoniem dan veel van zijn Canadese collega's. *De Spaanse dokter* is een meeslepende historische roman, die hier nog juist op tijd verscheen om een graantje mee te kunnen pikken van de Middeleeuwen-hausse, die inmiddels wat lijkt te zijn geluwd. Met deze woorden wil geenszins gesuggereerd zijn dat we hier met een modieus boek te maken hebben. Het thema van *De Spaanse dokter* is immers van alle tijden en de auteur had met gemak voor een andere periode in de wereldgeschiedenis kunnen kiezen. Sterker: dat deed hij ook, twee jaar later, in de nog onvertaalde roman *Nadine*, die zich tussen 1940 en 1982 afspeelt.

Deze jaartallen en de naam van de auteur indachtig, is het niet moeilijk te bedenken in welke richting we moeten zoeken voor het ‘eeuwige’ thema van beide boeken. Zowel Avram Hasdai, de Spaanse dokter, als Nadine Santangel, worden geboren tijdens extreme erupties van jodenhaat. Allebei overleven ze die, doch de rest van hun leven zal in het teken van de verwerking van deze gebeurtenissen blijven staan. Wat voor veel joden het einde was, is voor Avram en Nadine het begin.

Zowel *De Spaanse dokter* als *Nadine* zijn het verslag van een rusteloze zoektocht, van een streven het evenwicht te hervinden dat in het verleden zo wreed verstoord is. Uiteindelijk behelsen zij niets minder dan een queeste naar zelfverwezenlijking.

Cohen beschrijft deze processen op de wijze van een traditionele verteller. De anekdotiek wordt niet alleen bijeengehouden door de rode draad, gevormd door het leven van de hoofdpersoon, maar ook door een rijkgeschakeerde symbolische structuur, die belangrijke gebeurtenissen voorbereidt en in een zinvol verband plaatst. Dit zorgt ervoor dat beide verhaallijnen, hoe kris-kras ze ook over de aardbol lopen en welke grote tijdsspannes ze soms ook overbruggen, elk moeiteloos een geheel vormen. Bovendien blijken beide lijnen, ondanks zeer verschillende verhalen die ze volgen, verrassend parallel te lopen.

Middeleeuws Toledo. Al sedert honderden jaren staat de Spaanse stad bekend als het Nieuwe Jeruzalem: een zeldzaam veilig thuis voor de volgelingen van de Hebreeuwse God. Maar in 1369 heeft de geschiedenis andere plannen. De soldaten van Hendrik Trastamara trekken moordend, plunderend en verkrachtend door de joodse wijk. Een van de slachtoffers van zo'n verkrachting is Ester Espinoza de Halevi. Negen maanden later wordt haar zoon Havram geboren: ‘een vergissing, geplant in de nacht dat Mars en Venus tot één enkele ster versmolten.’ (p. 56)

Zeven jaar later treft het noodlot Toledo opnieuw. Ditmaal zijn het geen soldaten, maar boeren die de joden - veelal werkzaam als pachtinners - de schuld geven van de hoge pachten waaraan ze ten gronde gaan. Het oude verhaal van de boodschapper en de boodschap. Bij deze gelegenheid wordt de jonge Avram ‘bekeerd’: al kruipend wordt hij gedwongen trouw te zweren aan de Vader, de Zoon en de Heilige Geest. Zo wordt Avram een ‘marrano’: een gekerstende jood.

Jaren later gaat Avram in Montpellier medicijnen studeren en leert zichzelf beschouwen als ‘een nieuwe mens voor een nieuw tijdperk’: hij heeft de droom dat hij een jood zal zijn die beschikt over de intelligentie, de kennis en de wilskracht om te ontsnappen aan ‘de nietige, angstige enclave waarin hij was voorbestemd zijn dagen te slijten.’ (p. 33-34) Dè gelegenheid om zich in die hoedanigheid te bewijzen

krijgt hij wanneer hij het kind van de Toledose koopman Juan Velásquez ter wereld moet brengen. Pikant detail, van zeer veel belang voor het verloop van de roman, is het feit dat deze Velásquez de broer is van kardinaal Rodrigo Velásquez, vertrouweling van de paus van Avignon en mogelijk de man die het kerkelijk schisma zou kunnen dichten.

Na het succesvol ter aarde brengen van de jongste telg uit het Velásquez-geslacht, via wat de 'beroemdste operatie uit de geschiedenis' zal blijken, verwerft Avram zich een zekere beschermde status, althans bij de invloedrijke Juan. Deze zal hem regelmatig van pas komen, want de eigenzinnige Renaissance-vertegenwoordiger schuwt de confrontatie met de christelijke jodenhaters niet. Zo haalt hij zich de woede van de kardinaal op de hals door zijn militante neef Antonio - gevangen genomen en door de kerk gemarteld - uit diens lijden te verlossen. Voor de ogen van de kardinaal geeft Avram zijn neef een 'opwekkend middel', de dood ten gevolge hebbend. Slechts broer Juan kan de kardinaal vermurwen Avrams leven te sparen.

Maar een jood, Nieuwe Mens of niet, doet er verstandig aan op het juiste tijdstip de wijk te nemen en in feite is Avrams leven na deze episode in Toledo één grote zwerftocht, die hem via Barcelona, Montpellier, Bologna en tussendoor nog enkele malen Toledo, uiteindelijk in Kiev zal doen belanden. In de tussentijd zal hem weinig bespaard zijn gebleven. Zijn vrouw Jeanne-Marie en zijn dochter Sara zullen zijn vermoord en hijzelf zal twaalf jaar in de gevangenis hebben doorgebracht wegens het vermoorden van kardinaal Rodrigo Velásquez, zonder wie het kerkelijk schisma overigens evengoed wel werd opgelost.

Pas als hij, ver weg van de mediterrane cultuur waarin hij is

opgegroeid, de wijk heeft genomen naar het onherbergzame Kiev, zal Avram rust vinden. Hij is dan herenigd met Gabriela, de vrouw die haar hele leven van hem is blijven houden en die haar man voor hem in de steek heeft gelaten. Gabriela is niet de vrouw van Avrams hart, maar de vrouw die hij van de geschiedenis kreeg toegewezen: 'Hij had meer van Jeanne-Marie gehouden, maar het lot had hem aan Gabriela gebonden.' (p. 414) Deze lotsverbondenheid zal zijn definitieve beslag krijgen als Avrams zoon Joseph en Gabriela's dochter, net als Avrams vermoorde dochter Sara genaamd, in het huwelijk treden en een zoon krijgen die ze - ter nagedachtenis aan Avrams neef - Antonio noemen.

Gedurende zijn vele, vele jaren in de gevangenis is Avram zich van een formeel tot christen bekeerde jood - gespeend van een werkelijke religieuze belangstelling - gaan ontwikkelen tot een gelovige jood. Langzaam maar zeker is hij zich bewust gaan worden van het bedrog van zijn bekering. Dat bedrog behelsde natuurlijk niet zozeer de gebeurtenissen die hem op zevenjarige leeftijd ten deel waren gevallen, als wel de consequenties die hij steeds uit zijn status van 'marrano' heeft getrokken.

Na twaalf jaar cel komt hij in het winterse Kiev tot inzicht. Hij realiseert zich dat zijn leven met Jeanne-Marie, ook een bekeerde jodin, op leugens was gegrondvest:

> Allereerst op de leugen van zijn bekering. Hij had, net als Jeanne-Marie en François, gedaan alsof hij geen jood meer was. Maar de buitenwereld wist dat ze joden waren, beschouwde hen als joden, behandelde hen als joden. De leugen had hun een vals gevoel van veiligheid verschaft, maar niemand anders voor de gek kunnen houden. In de tweede plaats was er de leugen van zijn geloof in de eerste leugen. Want vanaf zijn eerste duizelingwekkende moment met Jeanne-Marie had hij geweten dat hij de waarheid geweld aandeed om wille van de liefde. (pp. 409-410)

Pas met het uitspreken van zijn liefde voor Gabriela en het ter aarde brengen van zijn kleinzoon, vernoemd naar iemand die zijn joodse identiteit altijd trouw is gebleven, heeft Avram zich met zijn lot, het jood-zijn, verzoend. Want het lot, de loop van de geschiedenis, is onweerstaanbaar, zo houdt Cohen zijn lezers voor. Juan Velásquez was zich van Avrams onmacht tegenover deze Goliath al veel eerder bewust. Tijdens diens gevangenschap sprak hij tegen Gabriela: 'Maar jouw vriend Halevi? Die had zijn eigen visioen. Hij wilde de geschiedenis tegenhouden, eerst als geleerde, daarna als moordenaar.' (p. 337) Maar al veel eerder in zijn leven was Avram Halevi, door zijn islamitische leermeester Ben Ishaq, op zijn beperkingen gewezen: '"Een dokter kan niet voor God spelen", had hij Avram tientallen malen gezegd.' (p. 107)

In de roman *Nadine* verschuift Cohen zijn perspectief naar onze tijd, zonder dat dit consequenties heeft voor de uitgedragen filosofie. Nadine wordt op 15 september 1941 geboren uit het huwelijk van de naar Parijs gevluchte Poolse joden Jakob Bronski en Gabrielle Santangel (Avrams lotgenote heette voluit Gabriela Hasdai de Santangel...). Via een truc slaagt men erin haar geboorte, uit veiligheidsoverwegingen, buiten de registers te houden. Later zullen haar ouders, samen met andere joden, naar Spanje proberen te ontsnappen en worden opgepakt, om uiteindelijk in Auschwitz te sterven.

Matt COHEN

Gedurende de oorlog wordt Nadine in Parijs opgevoed door de zuster van haar moeder, Léonie Santangel, die haar na de oorlog naar het zoveel rijkere Canada stuurt. Daar wordt Nadine geconfronteerd met wat uiteindelijk niets anders is dan een variatie op het klassieke schuldgevoel van de overlevenden: waarom ik wel en zij niet? Bij Nadine uit zich dat in het gevoel door haar overleden ouders 'in de steek' te zijn gelaten: 'Mijn ouders, wie ze ook waren, hadden mij op de een of andere manier achtergelaten terwijl ze op hun trein naar de vergetelheid sprongen.' (p. 70) En als ze een studietoelage krijgt toegewezen, de zogenaamde 'Ella Louise Mathers Bursary for Deserving Girls' overweegt ze terug te schrijven met de vraag of ze soms een gele ster moet dragen gedurende haar studietijd. Nadines levenspad wordt weliswaar niet gekruist door het type moord en doodslag waarmee *De Spaanse dokter* zo rijk is gezegend, maar niettemin vertoont haar ontwikkeling veel overeenkomsten met die van Avram. Astronomie studerend in Toronto krijgt ze, intensiever dan haar lief is, een emotionele band met de haast diabolische Stefann Piakowski, halfbroer van haar vader, en uiteindelijk neemt ze de wijk naar Cambridge, waar ze haar studie

voortzet. In het Cambridge van 1964 raakt ze betrokken bij de vredesbeweging, in scènes die meer herinneren aan de tweede helft van dat decennium.

Net als Avram kiest ze voor een verkeerde levenspartner - of liever: accepteert hem op verkeerde gronden - en de gevolgen zijn weinig minder desastreus. Nadat deze relatie in een drama is geëindigd, vlucht Nadine naar Parijs, naar haar nog altijd ongetrouwde, maar van oudsher toch zo aantrekkelijke tante Léonie.

Pas wanneer Nadine vervolgens teruggaat naar Toronto, wordt duidelijk hoe zorgvuldig Cohen de verschillende verhaaldraden heeft gelegd en hoe die nu langzaam maar zeker tot een geheel worden gesponnen. Reeds vroeg in het boek wordt melding gemaakt van Nadines studiegenoot D.B Miller - officiële roepnaam Dennis, maar iedereen noemt hem Miller, zelfs zijn vrouw. Die vrouw is de voor Miller seksueel ronduit onweerstaanbare Amanda Nelson. Haar bestaan zorgt ervoor dat de potentieel aanwezige liefdesrelatie tussen Miller en Nadine nooit tot wasdom komt.

Maar als Miller carrière maakt als astronoom - hij ontdekt, zij het bij toeval, een komeet die zijn naam krijgt! - en Amanda niet meer de aandacht kan geven waar ze recht op meent te hebben gaat het mis. Amanda pleegt overspel en Miller dreigt hieraan onderdoor te gaan. Er vindt een voor de hand liggende toenadering tot Nadine plaats, maar telkens weer blijkt de aantrekkingskracht van Amanda te groot, ondanks het feit dat ze haar seksuele escapades enthousiast voortzet.

Terwijl het contact tussen Nadine en Miller zich, tegen de verdrukking in, toch verder blijft ontwikkelen, vindt er tussen haar en hun beider oud-docent Piakowski een confrontatie plaats. Over Piakowski's oorlogsverleden hadden altijd verschillende, elkaar tegensprekende verhalen de ronde gedaan. De officiële versie wilde dat hij, toen Nadines ouders naar Spanje vluchtten, via Afrika terug was gegaan naar Warschau, waar zijn vrouw en kinderen woonden en later nog gewapenderhand tegen Hitlers troepen had gevochten. Medailles zouden hiervan het bewijs vormen.

Minder heldhaftige versies van de Pianowski-legende hielden het op een laf, ondergedoken bestaan in Parijs, of zelfs ronduit op collaboratie. De waarheid zou uiteindelijk in het midden blijken te liggen.

Als Piakowski zijn verhaal doet heeft hij reeds meerdere hartaanvallen achter de rug en zal zijn dood niet lang meer op zich laten wachten. Het gerede tijdstip dus voor een bekentenis van (een dergelijk) kaliber. Piakowski blijkt namelijk in zekere zin verantwoordelijk te zijn voor de dood van Nadines ouders. Hij was in de oorlog wel degelijk betrokken bij illegale activiteiten en werd op een gegeven moment aangehouden toen hij in het bezit was van een serie valse identiteitsbewijzen. In een daad van compromis, of collaboratie, besluit Piakowski de documenten ter bestemder plekke af te geven - daarmee de ontvangers verradend - in ruil voor zijn eigen leven en dat van zijn naaste familie: Nadine en haar ouders, tante Léonie en nog een verzetstrijder. Zoals bekend lukte dat voor de helft.

'Ik dacht dat ik ze hielp,' zucht Piakowski verontschuldigend, waarop Nadine antwoordt: 'Op de manier dat je iedereen helpt. Door God te spelen.' (p. 249) Wederom verbeeldt Cohen hier in een personage de mens die tracht in te grijpen in de geschiedenis. Reeds in 1948 had hij Nadine zich af laten vragen:

> Wat hebben de joden eigenlijk voor bijzonder recht om hun eigen doden te rouwen, als er zoveel anderen zijn gestorven? Wat voor recht hebben de joden überhaupt om hun eigen doden te rouwen, als ze anderen vermoorden? We beginnen te klagen over ons individuele lot, maar uiteraard is onze ware onderdrukker diegene die we allemaal gemeen hebben: de onstopbare machine van de menselijke geschiedenis. (p. 63)

Maar het feit dat de loop van de geschiedenis niet valt te verleggen ontslaat de mens nog niet van de verplichting zijn lot met enige waardigheid te dragen. Vandaar dat Cohen, als hij Miller en Nadine in een onvermijdelijke geza-

melijke onderneming naar Jeruzalem laat afreizen, nog voor een climax zorgt die in het hele boek zorgvuldig is opgebouwd en al op de eerste bladzijde aangekondigd. Zo krijgt Nadine de gelegenheid bij een terroristische actie een heldenrol te vervullen en zo het schuldgevoel in te lossen tegenover diegenen waarmee het lot het minder goed voor had dan met haar. Voor de loop van de geschiedenis maakt het niets uit, maar voor zichzelf kan Nadine na de gebeurtenissen in Jeruzalem het gevoel hebben bevrijd te zijn.

De boodschap die *De Spaanse dokter* en *Nadine* uitdragen zal door weinig wereldverbeteraars als opwekkend worden beschouwd. Toch wijst Cohen niet alleen op de onweerstaanbare loop van de geschiedenis en de nietige positie van de mens. Hij biedt zijn personages wel degelijk de gelegenheid tot zelfverwezenlijking, mits ze zich maar voldoende aan hun ‘gesternte’ gelegen laten liggen. In beide boeken heeft hij de joodse identiteit van zijn personages een wezenlijk onderdeel van dit ‘gesternte’ laten zijn en in beide gevallen vormt de acceptatie van de verbondenheid met het jodendom voor de personages een bevrijding. Een bevrijding van de last van de geschiedenis, die nu eenmaal door geen mens kan - en hoeft te - worden gedragen. Daar hebben we immers God voor.

Charles Forceville

De ellende met helden
'Macht' en 'machteloosheid' in het werk van Guy Vanderhaeghe

De schrijver Guy Vanderhaeghe kan zonder overdrijving een van de grootste verrassingen uit de recente Engels-Canadese literatuur genoemd worden. In 1982 debuteerde hij met een verhalenbundel, *Man Descending*, die datzelfde jaar gehonoreerd werd met een Governor General's Award, Canada's meest prestigieuze literaire prijs. De opgenomen verhalen zijn grotendeels in de Canadese prairiestreek Saskatchewan gesitueerd - een lokatie die Vanderhaeghe goed kent, aangezien hij in Saskatchewan geboren is en er, afgezien van een kortstondig verblijf in Ottawa, nog steeds woont. Hij zegt ook veel verwantschap te voelen met andere auteurs die over kleine, agrarische gemeenschappen schrijven, zowel Amerikaanse - bijvoorbeeld Flannery O'Connor en Eudora Welthy - als Canadese - Alice Munro en Margaret Laurence[1]. De vertellers in de verhalen zijn in alle gevallen mannen, maar hun leeftijd varieert sterk: de jongste is een jochie van elf, de oudste een grijsaard. Vrijwel al deze mannen zijn onzeker, weinig krachtdadige types, dit in tegenstelling tot de vrouwelijke karakters - sterke persoonlijkheden die zich goed in hun omgeving weten te handhaven en die niet zelden zelfs naar hun hand zetten.

Vanderhaeghes zeer geprezen debuut werd een jaar later gevolgd door een tweede verhalenbundel, *The Troubele with Heroes.* Hoewel later uitgebracht dan *Man Descending*, gaat het hier om ouder werk, dat onder andere van zijn voorganger verschilt in de setting van de verhalen, die veel meer variatie vertoont. Naast Canadese lokaties figureren ook Parijs en Londen als achtergrond en twee verhalen spelen zich af in een bijbelse context. Ook hier zijn alle vertellers mannen. Maar ofschoon ze bij vlagen het niveau van *Man Descending* halen, missen de verhalen in *The Trouble with Heroes* de uitgebalanceerde compositie die Vanderhaeghes officiële debuut kenmerkte. Sommige plots doen gewild gecompliceerd aan, andere lijken juist 'onaf' en zijn weinig meer dan intrigerende schetsen.

In 1984 zag Vanderhaeghes eerste roman het licht: *My Present Age*, recentelijk door Van Gennep onder de titel *Tegen*

de morgen in slaap gevallen in Nederland uitgebracht. De roman vertelt de verdere wederwaardigheden van Ed, die lezers van Vanderhaeghes vroegere werk al kenden uit *Man Descending.* Verschillende recensenten meenden dat erte weinig actie in het boek zat, maar dit bezwaar, zo het al terecht is, wordt ruimschoots gecompenseerd door de onovertroffen dialogen, de haarscherpe observaties en de zeer persoonlijke, vloeiende stijl die ook Vanderhaeghes eerdere werk al kenschetsten. Hoewel het oeuvre van deze jonge Canadees nog van bescheiden omvang is, begint nu al duidelijk te worden, dat we hier met een schrijver te maken hebben die eigenzinnige ideeën koppelt aan een verrassend, idiosyncratisch soort proza. Bovendien beschikt hij over het vermogen om het buitengewoon humoristische en diep tragische te kunnen verweven zoals alleen de groten dat kunnen.

Deze combinatie van het komische en het trieste treffen we vaak aan in verband met het thema 'heldendom' - een thema dat Vanderhaeghe sterk bezig houdt, zoals de titel van zijn tweede bundel, *The Trouble with Heroes*, al aangeeft. Bijna alle helden bij Vanderhaeghe zijn anti-helden. Zo ook de held in het titelverhaal van *The Trouble with Heroes*, Wesley Willis Harder. Tijdens de Tweede Wereldoorlog verliest Willis Harder zijn linkerarm. Dankzij dit verlies is hij een gerespecteerde oorlogsveteraan, maar hij houdt aanvankelijk angstvallig verborgen dat het ongeluk op weinig heroïeke wijze tot stand gekomen is. Tijdens een verlof in Londen deed hij, stomdronken, in een steegje op niet zeer elegante wijze zijn eerste seksuele ervaring op en hij werd toen hij vervolgens de straat overstak door een auto gegrepen. Als eenarmige pseudo- held keert Willis Harder terug naar Canada. Het probleem van heldendom blijft hem dwarszitten. Zoals hij zelf uitlegt:

> Ik ben ervan overtuigd dat het heldendom geen toekomst meer heeft. Onze rechters zijn te streng. Lawrence of Arabia, het bewijs ervoor is onomstotelijk geleverd, was een leugenaar. En als Mr. Lawrence al door de mand viel, wat moet ik dan nog? Als je niet meer gelooft dat heldendom en volharding mogelijk zijn, wat blijft er dan nog over?
> ('The Trouble with Heroes', *The Trouble with Heroes*, p. 2)[2.]

Hetzelfde machteloze gevoel maakt zich meester van de verteller in 'What I learned from Caesar', een Canadese jongen die moet toezien hoe zijn vader, die zich altijd geschaamd heeft voor zijn Belgische komaf, zijn baan als vertegenwoordiger verliest. De vader meent dat juist zijn oorspronkelijke nationaliteit de reden is voor zijn ontslag en wordt langzaam paranoïde. De jongen kan het niet verkroppen, voelt zich vernederd. 'Ik wilde hem zien winnen, niet verliezen. Hij was mijn vader.' (p. 75) Als vader tenslotte in een inrichting opgenomen wordt, put de jongen troost uit een passage in *De Bello Gallico* waarin Caesar de dapperheid van de Belgen roemt:

> Ik las door en liet me meeslepen door Caesars bewondering voor een volk dat zich niet wil onderwerpen, maar verkoos te vechten en zich te beroemen op zijn wonden. Ik las het allemaal totaal verkeerd en sjoemelde er net zo lang mee tot ik tevreden was. Ik was wel gedwongen zo te redeneren, omwille van mezelf, omwille van mijn vader. Want wat was hij anders dan een man onteerd door anonieme tegenstanders? Zijn instinct moest wel de overhand krijgen, en wat kon hij uiteindelijk anders doen, die bewuste dag, dan net als zijn voorvaderen de schaduwen tot werkelijkheid te verheffen en zich vechtend van hen te bevrijden?
> ('What I learned from Caesar', *Man Descending*, p. 79/80)

Zoals Alasdair Gray in een recensie terecht opmerkt: ‘Let op de fraaie ironie van dit alles. De jongen baseert zowel het respect voor zijn vader als zijn zelfrespect op precies datgene wat zijn vader altijd probeerde te verbergen: zijn Belgische achtergrond.[3.].

Vanderhaeghes hoofdpersonen zijn altijd afhankelijk van anderen, ze zijn underdogs, mensen zonder macht. Het zijn zieken, labiele figuren, kinderen, oude mensen, buitenbeentjes, inerte intellectuelen. Soms doen ze wanhopige pogingen om zich onder hun vernederende machteloosheid uit te vechten, maar als er al strijd geleverd wordt, gebeurt dat meestal op een weinig verheffende, kleinzielige manier. Dieter Bethge, bijvoorbeeld, de dementerende, bedplassende hoofdpersoon in ‘Dancing Bear’ (in *Man Descending*), verzet zich tegen zijn onverbiddelijke huishoudster door de deur te vergrendelen als zij even boodschappen doen is. Hij kan de spanning niet aan en moet zijn korte rebellie uiteindelijk met de dood bekopen.

De machteloosheid van Vanderhaeghes hoofdpersonen maakt dat ze, noodgedwongen, toeschouwers worden. Het is ook zeker geen toeval dat de auteur zelf zijn debuut *Man Descending* liever naar een ander verhaal in de bundel had vernoemd - ‘The Watcher’[4.]. In dit verhaal logeert een elfjarig jongetje, omdat zijn moeder plotseling in een ziekenhuis opgenomen wordt, enige tijd op de boerderij van zijn grootmoeder, een tirannieke vrouw die zo weinig mogelijk last van hem wil hebben. Het jongetje, Charlie, verveelt zich al snel gruwelijk; er zijn geen andere kinderen in de buurt en zelfs zijn pogingen vriendschap te sluiten met de haan Stanley lopen op niets uit. De eentonigheid wordt doorbroken aks een van Charlies tantes, een dochter van grootmoeder, onaangekondigd met een zekere Thompson aan komt zetten. Er ontwikkelt zich een machtsstrijd tussen grandma Bradley en Thompson met als inzet het gezag over tante Evelyn, een karakterloos maar niet onaantrekkelijk schepsel. Met een bijna ziekelijke opwinding geniet Charlie van de strijd. Hij zet Thompson en zijn grootmoeder in het geniep verder tegen elkaar op - eindelijk heeft hij de kans om zich te laten gelden. Zijn gefrustreerde drang naar invloed wordt geïllustreerd door een incident met de haan. Als die voor de zoveelste keer niet op zijn toenaderingen wil ingaan, begint hij het beest te treiteren.

> 'Oké, Stanley,' zei ik, terwijl een bedwelmend gevoel van macht zich van mij meester maakte. 'Ik ben hier de baas, en jij hebt je te gedragen.' Er klonk iets van triomf door in mijn stem, wat me een beetje verbaasde. Ik realiseerde me dat ik hoopte dat deze confrontatie zou escaleren. Dat ik wilde dat hij me zou provoceren.
> ('The watcher', *Man Descending*, p. 23)

De pesterij loopt uit de hand en het jongetje doodt de haan. Intussen escaleert ook het conflict tussen Thompson en de grootmoeder. Aanvankelijk kiest Charlie stilzwijgend partij voor de indringer, maar als het erop aan komt, laat hij Thompson vallen. Grootmoeder heeft, nadat alle andere intimidatiepogingen mislukt zijn, twee mannen ingehuurd om Thompson een lesje te leren, zodat hij eindelijk zijn biezen zal pakken. Charlie, de toeschouwer, de spion, is als enige getuige van de afranseling geweest en heeft bovendien de daders herkend. In het bijzijn van de sheriff en grandma Bradley smeekt Thompson Charlie te vertellen wat hij gezien heeft. Maar Charlie kiest eieren voor zijn geld:

> Hij had niet het recht op mij te rekenen. Ik had hun spelletje lang genoeg vanaf de zijlijn gadegeslagen om de regels te kennen. Nog niet zo lang geleden had hij gedacht dat hij de winnaar was. En nu vroeg hij me hem te redden, risico's te lopen, terwijl ik onvoorwaardelijker in haar klauwen was dan hij ooit zou zijn. Hij vergat dat ik een kind was. Ik was afhankelijk van haar. (...) Thompson, begreep ik, was machteloos. Hij kon mij niet beschermen.
> (Ibid, p. 35)

Een toeschouwer die we tot drie maal toe tegenkomen in het werk van Vanderhaeghe is Ed. Hij is de hoofdpersoon uit de verhalen 'Man Descending' en 'Sam, Soren, and Ed' en, zoals eerder gezegd, uit de roman *My Present Age.* Ed is een dikke, intelligente, luie, werkeloze intellectueel van begin dertig. Hij is getrouwd met Victoria - optimistisch, aantrekkelijk, voortvarend, van beroep sociaal werkster. Eds apathische pessimisme en zijn weigering om zich in te spannen werk te vinden zijn de oorzaak van ernstige huwelijksmoeilijkheden. Wanneer de gebeurtenissen waarmee de roman begint, en die chronologisch - zij het met veel flashbacks - volgen op die in de verhalen, heeft Victoria een scheiding aangevraagd.

Ed is een zeer gecompliceerd iemand, wiens karakter (uitgewerkt in twee verhalen en een roman) niet zo maar vereenvoudigd kan worden tot de verpersoonlijking van de machteloosheid. Maar de tegenstelling macht-machteloosheid neemt in zijn bestaan wel een centrale plaats in. Ed is niet in staat een actieve rol in het leven op zich te nemen. Zijn passiviteit vloeit voort uit een mengeling van moed en lafheid. Enerzijds is hij iemand die bepaalde waarden - zoals trouw aan mensen en principes en het steeds blijven zoeken naar de zin van het leven - hoog in het vaandel heeft staan en die weigert zich te compromitteren; anderzijds is hij niet bij machte om deze waarden op enigerlei wijze gestalte te geven in het leven van alledag. De tragiek van Ed is dat hij veel dingen beter begrijpt dan de mensen om hem heen, maar in plaats van zo dichter bij de mensen te komen staan, hen voortdurend tegen zich in het harnas jaagt. Hij is absoluut niet in staat om de waarden die hij predikt in zijn gedrag tot uiting te laten komen. Uiteindelijk schrikt hij terug voor de verantwoordelijkheid die zo'n houding met zich mee zou brengen en daarom blijft zijn 'visie', hoe opmerkelijk soms ook, meestal beperkt tot het aantrappen tegen de waarden van anderen. Zo komt het dat ook Ed, net als zo veel andere personages

in Vanderhaeghes werk, een toeschouwer blijft, iemand die vanaf de zijlijn verslag doet en commentaar levert. Ook de titel van de roman verwijst naar dit aspect; op een bepaald niveau kan het boek gelezen worden als een kroniek - al kan de betrouwbaarheid soms in twijfel getrokken worden.

Eds passiviteit in het maatschappelijk leven betekent dat hij niet meetelt; zijn invloed op zijn omgeving is vrij gering en in die zin is dus ook Ed een der machtelozen. De compensatie hiervoor zoekt hij grotendeels in het uitbannen van de alledaagse werkelijkheid. Dit wordt ten dele gerealiseerd door overmatig drankgebruik - Ed is overigens bij lange na niet het enige personage bij Vanderhaeghe dat steun zoekt bij de alcohol - maar een veel belangrijker vorm van 'escapisme' vindt Ed in allerlei dagdromen en fantasieën. Telkens bedenkt hij situaties waarin hij de held kan zijn die hij in het dagelijks leven totaal niet is. Genghis Khan, Mick Jagger, Huckleberry Finn en Sam Waters, de ruwe-bolster-blanke-pit sheriff uit Eds eigenhandig geschreven western - het zijn allemaal identificatiefiguren. Net als Walter Mitty[5.] zoekt hij steeds nieuwe mogelijkheden tot solistische zelfdramatisering.

Het zal weinig verbazing wekken dat Eds escapisme, dat in wezen de keerzijde vormt van zijn toeschouwersrol, hem regelmatig in conflict brengt met de realiteit. Voor een droomwereld is niets anders dan fantasie of, zoals Ed het noemt, 'verbeeldingskracht' nodig, maar als deze verbeeldingskracht niet in evenwicht gehouden wordt door enige realiteitszin, zijn verdraaiingen, smoezen en leugens

onontbeerlijk om te kunnen overleven. Deze strategieën spelen dan ook een belangrijke rol in Eds bestaan. Toch slaagt Ed erin om voortdurend te blijven balanceren tussen realiteit en fictie, observeren en fantaseren, en zo oefent hij soms ondanks alles nog enige invloed, dus macht, uit. Zelf zegt hij: 'Het beste medicijn tegen het verschrikkelijke gevoel van machteloosheid dat de hedendaagse mens in zijn wurggreep heeft, is een krachtig beroep doen op de verbeeldingskracht.' (*My Present Age*, p. 90-91) Een enkele keer weet hij zijn fantasieën werkelijkheid te laten worden: op een gegeven moment laat hij met behulp van het briefpapier van Benny - eens Eds beste vriend en een gedreven ideoloog, nu een handige advocaat die bovendien in de scheiding Victoria's belangen waarneemt - diens kantoor een groot bedrag toezeggen voor een actie ten bate van gehandicapte kinderen. Maar dit is een uitzondering. Gewoonlijk weigert Ed mee te doen en als hij meedoet, macht uitoefent, zijn z'n acties meestal kwetsend. Victoria vat het treffend samen: 'Je lijkt godverdomme wel een kwal, Ed. Je laat je meedrijven met het getij en zodra iemand binnen het bereik van je tentakels komt, steek je. Het enige wat je kunt is ronddrijven en steken.' ('Sam, Soren, and Ed', *Man Descending*, p. 218)

Dat 'steken' gebeurt vrijwel uitsluitend via taal. Ed compenseert zijn machteloosheid enerzijds door in allerlei fantasieën weg te vluchten en anderzijds door met verbaal geweld de tegenaanval in te zetten. Zijn feitelijke invloed op de gebeurtenissen om hem heen is minimaal, maar hij is een meester op het wapen van de taal. Daardoor blijft hij overeind, en vaak zelfs meer dan dat - tegenover de mensen om hem heen, maar ook tegenover zichzelf. Eds onvermogen om structuur aan te brengen in het vertellen over zijn leven - met taal dus[6]. In zekere zin is Eds 'bekentenis' aan de lezer de rechtvaardiging van zijn bestaan.

De 'macht over de taal' komt bij meer personages in Vanderhaeghes werk terug. Het meest uitgesproken treffen we het fenomeen aan in de twee verhalen 'Drummer' en 'Cages' (in *Man Descending*), waarin een jongen, Billy, vertelt over zijn oudere broer, Gene. Gene is vanwege zijn baseball-kwaliteiten een gevierde held in het mijndorp, maar verder eigenlijk een onsympathieke egoïst zonder al te veel hersens. Billy legt uit:

> Als ik 'em moest typeren, zou ik waarschijnlijk simpelweg zeggen dat-ie het soort goser is dat niet hoeft te dansen. Wat ik bedoel is, neem nou een normale meid - die staat kwijlend te wachten tot ze kan dansen.

Gosers die maar een beetje tegen de muur blijven hangen, zijn bij de meiden even populair als syfilis.
Behalve Gene. Hij danst niet en ze gaan op hun knieën. Snap jij het, snap ik het. Denken ze soms dat hij zich te goed voelt voor dat soort dingen? Want dat is niet zo. Ik ben z'n broer dus ik kan het weten. Die dreutel kan gewoon niet dansen. Simpel. Maar als ik iemand op dit onnozele feitje wijs, kijken ze me aan alsof ik te lang in de zon gelegen heb. Iedereen hier denkt godbetert dat Mr. Wonderboy als-ie wilde, zo met hamer en beitel atomen zou kunnen splitsen.
('Drummer', *Man Descending*, p. 84)

Gene is de doener, degene, die door zijn daden, ook al zijn ze vaak niet al te fraai, dingen in de wereld laat gebeuren. Billy ontbeert die macht, maar figureert als een soort 'aangever' in het kielzog van zijn broer. Hij is bovendien degene die, zo goed en zo kwaad als dat gaat, het puin ruimt dat zijn broer achterlaat. Maar bovenal is Billy degene die de gebeurtenissen rond zijn broer tot een verhaal maakt. Met zijn uiterst sappige verteltrant, zijn wat cynische gevoel voor humor en zijn onverbiddelijke scherpe blik is hij een verteller par excellence. Net als voor Ed is de taal voor Billy het wapen bij uitstek om de wereld aan te kunnen. De taal is zijn alternatief voor het gebrek aan de botte kracht, de flair en de hufterigheid waarmee zijn broer de wereld naar zijn hand zet.

Vanderhaeghes universum stemt over het algemeen niet erg hoopvol, hetgeen nauwelijks verbazing mag wekken bij een schrijver die zegt niet te geloven dat mensen 'perfectible creatures' zijn[7.]. Ziekte en dood zijn veelvuldig terugkerende thema's en de verhalen worden bevolkt door mislukkingen en machtelozen die hun toevlucht moeten nemen tot drank, dromen en (zelf)bedrog om te kunnen overleven. Daarmee krijgt hun waardigheid op zijn minst een behoorlijke deuk; in de ernstigere gevallen leidt dit escapisme tot een fundamentele breuk met de realiteit. Maar tegelijkertijd blijven ze vechten - ook al is het vaak een gevecht tegen de bierkaai en, zoals dat bij anti-helden het geval is, meestal geen bijzonder heroïsch gevecht. Maar toch, een enkele keer is een personage, zonder zich te compromitteren, zowaar soms even sterker dan de om-

standigheden. 'The Prodigal' (in *The Trouble with Heroes*) en 'Cages' (in *Man Descending*) eindigen allebei met een moment van wederzijds begrip in een problematische vader-zoon relatie, en Tom Ogle, die aan het slot van 'A Taste for Perfection' in het ziekenhuis zijn naderende dood onder ogen tracht te zien, is eindelijk in staat om zijn egoïsme te overstijgen: 'En voor de eerste keer in zijn leven was Ogle met hen allemaal diep begaan.' (Man Descending, p. 148) Het zijn geen grote, tot de verbeelding sprekende overwinningen in het gevecht tegen de omstandigheden, maar ze mogen niet genegeerd worden. Juist in het oeuvre van een schrijver die haarscherp, zij het niet zonder compassie, de trieste nederlagen der machtelozen portretteert en van zo weinig fiducie in de mensheid getuigt, telt elke (zelf)overwinning zwaar. Bij al zijn pessimisme en somberheid in Vanderhaeghe beslist geen nihilist. In hetzelfde interview waarin hij gewag maakt van zijn ontluisterende mensbeeld, zegt hij: 'Maar ik ben niet zonder hoop. Ik geloof in het belang van volharding en in de koppige weigering van mannen en vrouwen om zich aan de omstandigheden te onderwerpen. Die volharding geeft zin aan ons bestaan.'[8.]

Als de voortekenen niet bedriegen, staat Guy Vanderhaeghe aan het begin van een buitengewoon interessant oeuvre.

Eindnoten:

1. In een interview met Morris Wolfe, Books in Canada, February 1984, p. 28.
2. De paginanummers verwijzen naar de volgende paperback-edities: Man Descending, Laurentian Library no. 75, Macmillan of Canada, Toronto, 1983.
   The Trouble with Heroes, Borealis Press, Ottawa, 1983.
   My Present Age, Seal Books, McClelland & Stewart, Ottawa, 1986.
3. The New York Times Book Review, 13 oktober 1985, p. 28.
4. Zie het interview met Doris Hillis, Wascana Review, vol. 19, no. 1, lente 1984, p. 20.
5. In de beroemde film The Secret Life of Walter Mitty (1947) met Danny Kaye. Onafhankelijk van elkaar wezen P.J. de Voogd en Herman te Loo mij op deze parallel.
6. Zie voor een gedetailleerde discussie van dit thema mijn artikel 'My Present Age and the "Ed"-stories: the role of language and story-telling in Guy Vanderhaeghes fiction' in het verslag

van de in mei '87 op de Vrije Universiteit gehouden conferentie over contemporaine Canadese literatuur. Dit boek, met bijdragen over Margaret Atwood, Matt Cohen, Michael Ondaatje, Guy Vanderhaeghe en Sheila Watson, staat onder redactie van August Fry, Peter de Voogd en Charles Forceville, en zal in de loop van dit jaar bij de Free University Press verschijnen.
7. Interview met Morris Wolfe, p. 28.
8. Ibid., p. 29.

Charles Forceville

Taal, tijd en werkelijkheid
Over de verhalen van Alice Munro

Alice Munro (1931) behoort samen met Margaret Atwood en Mavis Gallant tot Canada's meest bekende levende schrijfsters. In 1968 debuteerde ze met de bundel *Dance of the Happy Shades*, waarvoor ze met een Governor General's Award onderscheiden werd, en sindsdien verschenen in gestaag tempo nog vijf boeken van haar hand. Voor haar vierde boek *Who Do You Think You Are?* (1978) (ook uitgebracht onder de titel *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*) kreeg zij opnieuw een Governor General's Award. Opvallend is dat haar oeuvre tot op heden uitsluitend uit verhalenbundels bestaat, met de mogelijke uitzondering van *Lives of Girls and Women* (1971), dat als een roman gepresenteerd werd. In feite houdt dit laatste boek - net als *Who Do You Think You Are?* overigens - het midden tussen een roman en een verhalenbundel, het kan het beste gekarakteriseerd worden als een verzameling ‘interlinked short stories’, een verschijnsel dat in de Canadese literatuur vaker voorkomt en daarin langzamerhand een genre op zich aan het worden is.

De plaats van handeling is, vooral in Munro's eerste boeken, vaak hetzelfde: het landelijke Zuidwest-Ontario met de -fictieve - stadjes Hanratty en Jubilee. Omdat deze omgeving steeds weer de achtergrond van de vertellingen vormt, raakt de lezer er al snel mee vertrouwd. Munro roept de sfeer van de streek overtuigend op; de lezer herkent haar wereld zoals hij de wereld van schrijvers uit het Amerikaanse Zuiden herkent. Het is dan ook vast geen toeval dat Munro Eudora Welty, Flannery O'Connor, Carson McCullers en Walker Percy noemt als schrijvers die ze met veel enthousiasme gelezen heeft[1.].

Munro's verhalen gaan over gewone mensen die in kleine dorpsgemeenschappen of provinciestadjes een vrij alledaags bestaan leiden. Het leven op de middelbare school met zijn feestjes, toneelvoorstellingen, verliefdheden, vriendschappen en verraad; familierelaties; trouw en ontrouw en de vele verhalen en roddels die over dat alles de ronde doen, zijn telkens terugkerende thema's. De lezer ziet deze wereld in bijna alle gevallen door de ogen van vrouwelijke vertellers - een omstandigheid die er ongetwijfeld in sterke mate toe bijdraagt dat Munro's oeuvre een onmiskenbaar vrouwelijke sfeer ademt. Deze vertelsters zijn in Zuidwest Ontario opgegroeid, maar willen of kunnen op een gegeven moment niet langer aan de verwachtingen die men van hen heeft voldoen. Hoewel ze zich verbonden voelen met hun omgeving, worden ze zich geleidelijk aan bewust van het feit dat de waarden en normen die er heersen fnuikend zijn voor hun onafhankelijkheidszin en drang tot zelfontplooiing. Ze ontdekken dat de schijnbaar ongecompliceerde wereld van Hanratty en Jubilee in wezen allerlei innerlijke tegenstellingen herbergt en krijgen steeds meer oog voor de verrassende werkelijkheid die onder de oppervlakte van het gewone en het alledaagse blijkt schuil te gaan. ‘Het leven van de mensen in Jubilee was, net als elders, saai, simpel, verbazingwekkend en onpeilbaar - diepe spelonken geplaveid met keukenlinoleum’ stelt Del Jordan (*Lives of Girls and Women*, p. 153)[2.].

Het inzicht in de discrepantie tussen het zichtbare en het verborgene, tussen uiterlijke schijn en werkelijkheid, leidt tot een soort gespletenheid in Munro's personages. Langzamerhand krijgen ze meer oog voor wat er nu eigenlijk echt aan de hand is, maar hoewel dit leidt tot een afstandelijker manier van tegen de dingen aankijken, zonderen ze zich niet af. Deels uit oprechte loyaliteit iegens de gemeenschap waarin ze opgroeien, deels uit noodzaak om niet vanwege afwijkend

gedrag door de groep uitgestoten te worden, leren Munro's vrouwelijke vertellers al snel de *schijn* van aanvaarding op te houden. Het vermogen tot liegen, het achterhouden van informatie en het ‘doen-alsof’ zijn eigenschappen die vrijwel al Munro's vrouwen noodgedwongen van jongs af aan ontwikkelen om zich te kunnen handhaven. Rose, de hoofdpersoon in de verhalencyclus *Who Do You Think You Are?*, leert al snel dat ze veel dingen maar het best wat vaag kan houden. ‘Een fout die ze in het begin maakte en toen ze wat ouder was zeker niet gemaakt zou hebben, was Flo de waarheid te vertellen in plaats van haar maar wat voor te liegen.’ (‘Privilege’, *Who Do You Think You Are?*, p. 28). De hoop dat de waarheid leidt tot een rechtvaardige behandeling blijkt een illusie en Rose merkt dat haar openhartigheid haar slechts bloot stelt aan oordelen en typeringen waarin ze zich totaal niet herkent. Het verzwijgen, simuleren, aanpassen, het ‘doen-alsof’, wordt Rose' tweede natuur en die eigenschappen leiden als vanzelf naar een beroep waarin ze zich kunnen manifesteren. Rose wordt actrice, en later een tv-persoonlijkheid die de meest uiteenlopende mensen interviewt.

Ook in Munro's roman, *Lives of Girls and Women*, mondt de ontwikkeling van een jong meisje, Del Jordan, uit in een beroep waarin de gespannen verhouding tussen het ‘deelnemen aan’ en het ‘afstandelijk beschouwen van’ een synthese vindt: ze wordt schrijfster. Del ontdekt dat de regels en normen waarmee zij vertrouwd is niet universeel zijn. Zelfs zeer dicht bij huis blijken er werelden op de loer te liggen waarvan zij het bestaan niet had vermoed. Haar eerste kennismaking met zo'n wereld vindt plaats bij Uncle Benny. Uncle Benny werkt bij Dels vader op de vossefokkerij en is in de loop der tijd een huisvriend van de Jordans geworden. Bij hem thuis leest ze met rode oortjes een stapel kranten,

> slecht gedrukt op lelijk papier, met enorme koppen (...) De koppen hadden niets te maken met de oorlog, die op dat moment bezig was, of met verkiezingen, of hittegolven, of ongelukken, maar luidden als volgt:
> VADER VOERT TWEELINGDOCHTERS AAN VARKENS
> VROUW BAART MENSELIJKE AAP
> MAAGD DOOR GODSDIENSTFANATEN OP KRUIS VERKRACHT
> VROUW VERSTUURT TORSO ECHTGENOOT PER POST
> (...) Ik las sneller en sneller, zoveel ik kon, wankelde dan naar buiten, de zon in, en liep verdoofd het pad af dat naar ons huis voerde, dwars door de velden. De openbaringen van het kwaad, met zijn veelzijdighed, geniale invallen en gruwelijke speelsheid maakten me warm en duizelig. Maar hoe dichter ik ons huis naderde, des te meer verbleekte dit beeld. Hoe kwam het dat de vertrouwde zwarte muur van ons huis, de vale, gehavende bakstenen, het cementen platje voor de keukendeur, de wastobbes aan de spijkers, de pomp, de paarse struik met de bruingespikkelde bladeren - hoe kwam het dat het door dit alles zo onwaarschijnlijk leek dat een vrouw werkelijk de torso van haar man, in kerstpapier verpakt, naar zijn vriendin in South Carolina zou sturen?

Geleidelijk aan komt Del er achter dat de ogenschijnlijk vanzelfsprekende wereld in wezen uiteenvalt in allerlei werelden, die soms op gespannen voet met elkaar staan; haar moeders wereld tegenover haar vaders wereld; die van Aunt Elspeth en Auntie Grace; de wereld van haar vriendin Naomi; en die van Garnet French, haar eerste vriendje. Del is onthutst, maar tegelijkertijd gefascineerd door al deze werelden, maar ze voelt zich in geen ervan helemaal thuis. Uiteindelijk besluit ze haar eigen werkelijkheid te scheppen - en wel heel letterlijk; in een roman. Ze neemt de mensen in Jubilee als voorbeeld en vormt ze naar eigen behoefte om tot personages voor haar boek. Maar als ze op een dag een van haar ‘personages’ toevallig weer eens in levende lijve ontmoet, realiseert ze zich plotseling dat de werkelijkheid zich in geen enkel boek vangen laat: ‘Als je zo vernuftig, zo meesterlijk met de werkelijkheid hebt afgerekend, is het een schok om daarna te ontdekken dat hij er nog steeds is.’ (‘Epilogue/The Photographer’, *Lives of Girls and Women*, p. 251). Del ziet in dat het een illusie is te denken dat je als schrijver recht kunt doen aan de eindeloze complexiteit van de werkelijkheid. Daarvoor zou het nodig zijn zelfs het kleinste, ogenschijnlijk triviaalste detail vast te leggen, lange lijsten te maken met namen van straten, families, titels van in Jubilee vertoonde films en nog oneindig veel meer. Maar zelfs dat zou niet voldoende zijn, want ‘geen enkele lijst kon bevatten wat ik wilde, want ik wilde het aller-, allerlaatste, iedere nuance in woord en gedachte, lichtval of boomschors of muren, iedere geur, put, pijn, scheur, hersenschim, verstild en verbonden - stralend, eeuwigdurend.’ (Ibid, p. 253)

Deze woorden van Del, aan het slot van *Lives*, hadden direct van Munro zelf afkomstig kunnen zijn. Het probleem waarmee Del worstelt, namelijk de drang om in verhalen, in taal, volledig recht te doen aan de grilligheid van de werkelijkheid, terwijl ze tegelijkertijd het onmogelijke van deze onderneming beseft, is voor Dels schepper Munro een obsessie:

> De boeken die ik het meest bewonder zijn die waarin het fictionaliseren zo onopvallend mogelijk gebeurt, waarin iemand een zo sterk en zo eerlijk mogelijke poging gedaan heeft om de werkelijkheid te vangen. Maar ik ben natuurlijk niet zo naief te denken dat zelfs *dit* geen truc is. Je ontkomt er gewoon niet aan.[3.]

Iedere vorm van ‘vertellen’ bergt onontkoombaar een element van falsificatie ten opzicht van de werkelijkheid in zich. Dit probleem is, ironisch genoeg, een van de hoofdthema's in Munro's werk.

De personages in Munro's oeuvre vertellen voortdurend verhalen, zowel om indruk te maken, elkaar te amuseren, als om zin en structuur te geven aan de wereld om hen heen. Immers, pas wanneer een gebeurtenis in de vorm van een verhaal gegoten is en zo ‘gestold’ is, heeft hij een plaats gekregen in iemands persoonlijk leven of in de geschiedenis van de gemeenschap. Hierin schuilt de grote kracht, maar ook de grote beperking van verhalen. Een gebeurtenis wordt namelijk pas een verhaal doordat er een oorzaak-gevolgrelatie onderkend is, dat wil zeggen, doordat er een bepaalde interpretatie aan gegeven is. Hiermee komen we aan de kern van de zaak. Vanwege het falsificerende element dat zich nu eenmaal onherroepelijk voordoet in de transformatie van realteit tot taal wordt de vraag naar de ‘waarheid’ van een verhaal problematisch. Kan een verhaal überhaupt waar zijn?[4.] Als Mildred in ‘Visitors’ (*The Moons of Jupiter*) na een onbevredigend, want onaf, verhaal van haar zwager vraagt: ‘Hoe komt het dat je je dat verhaal herinnerde, Albert?’ ‘Het is geen verhaal. Het is iets dat gebeurd is’ (p. 215), waarmee de kloof tussen realiteit en de beschrijving daarvan nog eens onderstreept wordt. Veroorzaakt deze kloof op zich al grote problemen, de zaken worden nog ingewikkelder doordat verschillende personages met verschillende versies van dezelfde gebeurtenissen komen aanzetten; en aan verschillende verhalen liggen, als we leugens en vergissingen even buiten beschouwing laten, verschillende interpretaties ten grondslag. Omdat de mogelijkheden tot controle van het gebeurde dikwijls ontbreken, is het zelden mogelijk tot een bevredigende, definitieve reconstructie van een gebeurtenis te komen. Veel van Munro's hoofdpersonen zijn zich van dit probleem bewust en zo ontstaat de paradoxale situatie dat zij enerzijds een zekere achterdocht koesteren tegen het vertellen zelf - een achterdocht die soms zo op de voorgrond treedt dat sommige verhalen bijna als essays over de problematiek van ‘story-telling’ gelezen kunnen worden.

Misschien wel Munro's belangrijkste thema, het spanningsveld tussen heden en verleden, houdt direct verband met de tegenstelling fictie-realiteit. Het is namelijk niet alleen zo dat verschillende personages op hetzelfde moment verschillende versies van een bepaalde gebeurtenis geven; zelfs de verhalen in het geheugen van een en dezelfde persoon zijn niet stabiel. Iemands versie van een bepaalde gebeurtenis uit het verleden blijkt afhankelijk van de omstandigheden waaronder hij/zij erop terugkijkt en verandert dus met het verstrijken van de tijd. Vormtechnisch krijgt het thema van het spanningsveld tussen heden en verleden bij Munro zijn beslag in wat John Orange 'stereoscopic vision' genoemd heeft[5.]. De vertelster kijkt terug op een gebeurtenis of episode uit haar verleden en laat de lezer zowel de frisheid en directheid van dat moment meebeleven als haar door ervaring en wijsheid gelouterde terugblik daarop. Een situatie wordt zo dus vanuit een dubbel tijdsperspectief bekeken, overigens zonder dat dit in het minst gezocht of gekunsteld aandoet. Maar zelfs dit dubbele perspectief is bij lange na geen garantie dat een gebeurtenis voor altijd verankerd kan worden in de realiteit. Aan het einde van 'The Beggar Maid' vertelt Rose, terugkijkend op haar mislukte huwelijk met Patrick, hoe ze eens teruggekomen is op haar mislukte beslissing om hun verloving te verbreken.

> Toen Rose later nog eens terugkeek op dit moment uit haar leven, erover praatte - want ze maakte een periode door, zoals de meeste mensen vandaag de dag, waarin ze zonder remmingen praatte over haar meest persoonlijke beslissingen, met vrienden en geliefden en mensen die ze op een feestje ontmoette en misschien nooit meer terug zou zien en die ook allemaal over dat soort dingen spraken - zei ze dat ze overvallen was door een gevoel van kameraadschappelijk medelijden (...) Toen ging ze nog een stapje verder en zei dat het hebzucht was geweest: hebzucht. Ze zei dat ze naar hem toe gerend was en zich aan hem vastgeklampt had en zijn wantrouwen had weggenomen en hem gekust had en gehuild en haar plek weer bij hem ingenomen had louter omdat ze niet wist hoe het verder moest zonder zijn liefde en zijn belofte dat hij voor haar zou zorgen; dat ze bang was geweest voor de grote wereld en niets beters had kunnen verzinnen. Als ze het leven door een economische bril bezag, of zich in het gezelschap bevond van lieden die dat deden, beweerde ze dat alleen mensen uit de middenklassen eigenlijk wat te kiezen hadden, en dat als ze geld had gehad voor een treinkaartje naar Toronto haar leven er heel anders zou hebben uitgezien.
> Onzin, zou ze later volhouden, onzin, het was gewoon ijdelheid, louter primitieve ijdelheid dat ze hem als uit de dood had laten herrijzen, dat ze hem zijn geluk had teruggegeven. (*Wie denk je dat je bent*, p. 104)

Op ieder moment in de tijd wordt het verleden opnieuw geschreven.

De fictie van Alice Munro wordt door haar gefascineerdheid met betrekking tot de vraag 'Wat is er nu eigenlijk *werkelijk* gebeurd?' met elk nieuw boek complexer - ofschoon deze complexiteit geen afbreuk doet aan haar buitengewoon heldere stijl. In een aantal verhalen in Munro's laatste twee bundels, *The Moons of Jupiter* (1982) en *The Progress of Love* (1986), wordt naast het dubbele tijdsperspectief bovendien een meervoudig 'point of view' gehanteerd; de centrale gebeurtenissen worden nu door de ogen van verschillende personages bekeken. In 'White Dump' krijgt de lezer door een telkens verspringend tijds- èn vertelperspectief stukje bij beetje de gegevens aangedragen die de gebeurtenis - hier de verjaardag van Laurence - in al zijn aspecten laten zien. De 'stereoscopic vision' maakt plaats voor een kaleidoscopisch vertelperspectief, waarin niet alleen heden en verleden in het licht van elkaar betekenis krijgen, maar ook het individuele bewustzijn losgelaten wordt in een poging een zo 'objectief' mogelijk beeld van de veronderstelde werkelijkheid te creëren.

Munro's verhalen worden gekenmerkt door een sterk besef van de grillige schoonheid, de fascinerende rauwheid die de realiteit voor wie het zien wil onder een dun laagje doodgewone alledaagsheid herbergt. Maar zelfs wie het zien wil moet genoegen nemen met af en toe een glimp en niet de illusie hebben de werkelijkheid ooit volledig in kaart te kunnen brengen, omdat het immers onmogelijk is elke 'nuance in woord en gedachte, lichtval of boomschors of muren...' te kennen en iedereen voortdurend ten prooi is aan de spelletjes die de tijd met hem speelt. In laatste instantie is de realiteit een mysterie. Wellicht is het beste dat men kan doen ten overstaan van het mysterie: zwijgen, maar dat is noch voor Munro, noch voor haar vertellers een alternatief. Ondanks het falsificerende dat het vertellen van verhalen eigen is, trachten ze via taal greep te krijgen op de werkelijkheid.

Zwijgen en vertellen, heden en verleden, fictie en feiten, uiterlijkheid en innerlijkheid: de verhalen van Alice Munro zitten vol met tegenstellingen die het spanningsveld vormen waarbinnen haar personages iets proberen vast te leggen van die ongrijpbare, mysterieuze werkelijkheid, de 'schaamteloze, wonderbaarlijk, schokkende absurditeit

waarmee de plots van het leven, hoewel niet die van verhalen, in elkaar zitten.' ('An Ounce of Cure', *Dance of the Happy Shades*, p. 87/88).

Met dank aan Gesien van Altena en Arno van Staalduine voor hun commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

Alice MUNRO

Eindnoten:

1. Zie 'The Real Material: an Interview with Alice Munro', J.R. (Tim) Struthers in Probable Fictions: Alice Munro's Narrative Acts, Louis K. Mackendrick (red.), ECW Press, Ontario, 1983, pp. 7/8.
2. In de citaten wordt naar de hierna volgende edities verwezen, waarbij tussen haakjes het oorspronkelijke jaar van uitgave vermeld staat:
   Dance of the Happy Shades, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (1968).
   Lives of Girls and Women, McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1971 (1971).
   Something I've Been Meaning to Tell You, McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1974 (1974).
   Who Do You Think You Are?, Signet Books, The New American Library Ltd., 1979 (1978).
   The Moons of Jupiter, MacMillan of Canada, Toronto, 1982 (1982).
   The Progress of Love, McClelland and Stewart, Toronto, 1986 (1986).
   Alle titels zijn in Penguin verkrijgbaar. Bovendien heeft uitgeverij Goossens Who Do You Think You Are? vorig jaar in Nederland uitgebracht onder de titel Wie denk je dat je bent? (vertaald door P. de Vos en J. Polderman). Vertalingen van The Moons of Jupiter en The Progress of Love verschijnen in de loop van dit jaar bij Goossens.
3. Inteview met J.R. Struthers, p. 6.
4. Deze vraag werpt overigens een interessant licht op de titel van David Byrne's recente film True Stories.
5. John Orange, 'Alice Munro and A Maze of Time', in Probable Fictions: Alice Munro's Narrative Acts, Louis K. Mackendrick (red.), ECW Press, Ontario, 1983, p. 96.

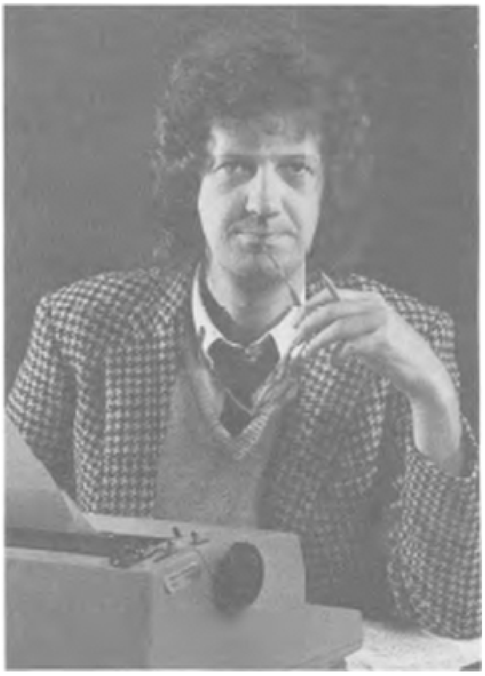
Graa Boomsma
Iets missen wat je nooit gewild hebt
Interview met David Gilmour

Kleine Canadese uitgeverijen als The House of Anansi, The Coach House Press en Netherlandic Press vervullen eerder een stimulerende en aanvullende dan een marginale rol als het gaat om het creëren van een eigen Canadees literair gezicht. The Coach House Press bijvoorbeeld heeft in de twintig jaar van haar bestaan poëzie uitgegeven van onder andere Michael Ondaatje, Matt Cohen, Wyndham Lewis, Robert Kroetsch en David McFadden. Bovendien waagt zij het om minder goed in de markt liggend proza te publiceren, en dan niet alleen werk van beroemdheden als Margaret Atwood (*Murder in the Dark*), maar ook debuten van onder andere Sarah Sheard (*Almost Japanese*; Nederlandse vertaling: *Bijna Japans*, Agathon 1987), Brat Robinson (*Afternoon Tea*), Dennis Tourbin (*The Port Dalhousie Stories*), Donald Martin (One Out of Four) en David Gilmour (*Back on Tuesday*; Nederlandse vertaling: *Terug op dinsdag*, Amber 1987).

Back on Tuesday viel mij op omdat een emotioneel onderwerp - het ontvoeren van je eigen kind op Jamaica - op een ingehouden, niet-sentimentele, metaforische wijze werd beschreven. Geen loze anekdotiek of betekenisloze uitweidingen (de kidnapping zelf wordt niet beschreven, wel wat daarvoor en erna gebeurt), terwijl in elke zin doorklinkt wat de hoofdpersoon in zich voelt knagen: het gevoel iemand onherroepelijk kwijt te zijn.

Back on Tuesday wordt achteraf verteld. Eugene H., een dertiger, heeft een catalogus vol fouten voor een filmfestival geschreven, zijn werkgeefster en ex-vrouw laat hem dat voelen. Het kind dat ze samen hebben, Franny (een wijs meisje dat zo in Salingers literaire wereld zou kunnen worden opgenomen), is een aanleiding tot ruzie. Gene krijgt de duimschroeven aangezet en maakt een noodsprong. Op Jamaica laat hij zijn dochterje achter in een hotelkamer als hij aan een wanhopige tocht over het eiland begint, zijn paden besprenkeld met alcohol. Aan het einde van de nacht komt hij zichzelf, en Franny, tegen. Franny, vasthoudend, blijft vragen waar haar moeder blijft. Gene wilde zijn ex-vrouw straffen door met zijn dochter te verdwijnen, maar uiteindelijk ontwaakt hij in een paradijs ‘met een bit in zijn mond.’

Back on Tuesday is het verhaal over de verwerking van de scheiding. ‘Ik kan dan wel weggegaan zijn, zij is niet teruggekomen.’ Omdat Gene gefaald heeft in de liefde, voelt hij zich op elk gebied een mislukkeling. Op Jamaica hangt hij de schrijver uit, maar hij is vooralsnog in dat beroep mislukt. Iets wat dood leek, blijkt springlevend. ‘Soms kan 't de geur van een vrouwenparfum in de metro zijn die was blijven hangen en die mij het gevoel geeft dat ik haar nooit meer terug krijg.’ Lily, de vrouw die hij tijdens zijn alcoholische dwaaltocht tegenkomt, voelt aan dat er iets merkwaardigs met hem aan de hand is. ‘Je vrouw, je dochtertje, iets heel vreemds. En geloof mij maar, ik ben gewend aan merkwaardige gebeurtenissen.’



Toronto, 25 mei 1987, Bamboo Club, Queen Street. Gilmours biografietje, door hemzelf geschreven, vermeldt onder meer: ‘Op de dag dat ik naar Jamaica vertrok hield ik op met reizen. Sindsdien ben ik niet echt ergens anders geweest of wilde ik ergens anders naar toe. Voor mij was Jamaica de meest inspirerende plek en daar, in hotel La Mar in Negril, heb ik de laatste twee versies van mijn roman geschreven.’

Hij arriveert op de motor en loopt met twee helmen in zijn hand op mij toe.

Back on Tuesday *is een boek over te veel van alles: onverschilligheid, pijn door onbeantwoorde liefde, drank, wroeging. Een psychologische roman in een cul de sac. In een gesprek met Lily tijdens zijn nachtelijke dranktocht geeft hij zich voor schrijver uit en wordt gedwongen te liegen over het boek dat hij niet aan het schrijven is. Dat boek gaat, in een*

notedop, 'over een knaap die naar de tropen reist en ze daar ziet vliegen.' Zou die omschrijving opgaan voor Back on Tuesday? *De hoofdpersoon is iets kwijt.*

Moeilijk. Twee dingen kan ik erover zeggen. In de eerste plaats: ziet hij ze echt vliegen? Is wat hij doet en meemaakt écht een nachtmerrie of speelt het zich slechts allemaal in zijn hoofd af? Ik bedoel, de angst voor wat er met zijn dochtertje in de hotelkamer kan gebeuren bestaat. Maar in wezen laat hij het kind achter in een relatief veilige omgeving. Uiteindelijk handelt hij zeer verantwoordelijk. Je kunt zeggen dat hij na de nachtzoen even sigaretten gaat halen en een drankje drinken en dat het allemaal wat lang duurt. Niet dat dat een excuus is, maar het draait om de wroeging, het schuldgevoel, de kwaadheid en de frustratie.

In de tweede plaats verlangt hij naar een vrouw die hij niet wil. Hij is bij haar weggegaan. Of hij haar wil of niet, tja, een dubbel gevoel, het is als met de vrouw Lily met wie hij tijdelijk optrekt in de Jamaicaanse nacht. Maar wat blijft hangen is, dat hij ondanks zijn *mea culpa* haar heeft laten vallen voor een serveerster. Iemand liefhebben die afwezig is, daar gaat 't blijkbaar om.

Hij verdwijnt, met zijn dochtertje. Opvallend is dat je niet schrijft over de kidnapping zelf. Daar valt een gat en daarna loopt Franny met een blauw oog rond en heeft Gene een gewonde arm omdat hij zichzelf moedwillig verwond heeft. Waarom heb je daarover niet geschreven? Het lijkt me een kwestie van vorm.

Dat is een interessante vraag. Opzet natuurlijk, heel nadrukkelijk.

Ik zal je een volmaakt voorbeeld geven. Toen Truman Capote *In Cold Blood* schreef, besteedde hij slecht enkele alinea's aan de beschrijving van een moordpartij. Het moorden zelf is snel verteld. Je leest nergens dat er een hoofd wordt ingeslagen. Ze gaan de kamer in en het volgende dat je leest is dat er iemand over de grond kruipt op zoek naar een schelp. En tussen het de kamer binnenkomen en het zoeken naar de schelp gebeurt het moorden. Het heeft een veel dramatischere uitwerking om een gat te laten vallen tussen deze twee handelingen dan om alles te tonen, uit te schrijven.

Als Gene pas op Jamaica is gearriveerd met zijn kind, denkt hij: 'Laten we maar niet aan de kidnapping denken. Sta er niet bij stil. Het is daarbinnen een labyrint; je komt er nooit meer uit. Je kunt beter met een lege blik tegen de zon in staren.' Je schrijft er wel naar toe: steeds meer komt Gene onder druk te staan, van zijn vrouw, zijn verhuurder, van de onverschilligheid om zich heen. Teveel van alles.

Teveel van hemzelf ook, teveel van hem die voortdurend aan zichzelf denkt. Een enorm egoïstische vent is hij. Alles draait om wat mensen voor hem doen, wat er met hem gebeurd is. Afgezien van het meisje is er geen liefhebbende houding die er van hem afstraalt, nauwelijks generositeit.

Er speelt nog iets mee, de tegenstelling eerlijkheid-oneerlijkheid. Niet in de laatste plaats tegenover zijn dochtertje Franny. Maar zij ontwapent en ontmaskert hem onophoudelijk en blijft vragen naar haar moeder.

Ja, dat is de echte eerlijkheid van haar. Er kleeft een moralistisch probleem aan. Je hebt die knaap die het hele boek door zegt: kijk, ik doe al die verschrikkelijke dingen, maar ik ben er eerlijk over, dus hoe kan ik een klootzak zijn als ik eerlijk zeg dat ik een klootzak ben. Maar daar trap ik niet in.

Hij blijft een leugenaar.

Ja, zeker. Maar hij is ook vreselijk aardig. Want hij is niet gewoon een *scumbag*, een droogkloot. Een kwetsbare vader is hij en dat zindert onder de oppervlakte. Dat

veel mensen hem mogen, komt denk ik doordat hij gevoelens toont. Voor een mannelijke Canadese schrijver - en dit zal je wellicht vreemd in de oren klinken - is het zoveel toegeven aan die gevoelens uitzonderlijk. Het boek is populair in Canada omdat de mensen blijkbaar behoefte hebben aan onaantrekkelijke gevoelens. En daar zit dit boek vol mee.

Natuurlijk is deze roman niet autobiografisch in strikte zin, ondanks geluiden in de roddelpers.

Jezus, nee. Ik heb nooit een kind gekidnapt. Ik ben een romanschrijver, geen dagboekanier. In een paar media is er met die suggestie dat ik een kidnapper zou zijn gespeeld. De Canadese moraal, vergeet die niet. Als ik zou zeggen dat alles autobiografisch was, zou dat het leesplezier grotendeels bederven.

Over de vorm wil ik het nu hebben. Gaat het boek over het zich herinneren van bepaalde emotionele momenten? De verteller zegt aan het begin: 'Die losse momenten... en andere, nauwelijks hoorbare refreinen die, denk ik soms, alleen ik hoor.' Het hele boek lijkt mij een reeks beelden.

Met als centrale beeld de vogel-metafoor, het hele boek door. Slechts één criticus heeft dat gesignaleerd, ongelooflijk.

De apotheose is het sterven van een vogel in de aanwezigheid van Franny. Zij vindt het sterven een verschrikking, maar ze wordt gefascineerd door de roerloos dode vogel, waarvan ze haar ogen niet kan afhouden.

Hijzelf heeft het voortdurend over een *scarecrow*, een vogelverschrikker. Even dit terzijde, elke criticus lijkt eerder geïnteresseerd in overspel of alcoholisme.

Wij hebben het over literatuur, over de dier-metaforen in Back on Tuesday *bijvoorbeeld. Een paar beeldspraken: ik was zo springerig als een hamster; ik voelde me net een buizerd neergestreken op een tak boven de Afrikaanse grasvlakte; de kater sluit me in als een haai. En niet te vergeten het verhaal van de anaconda die na het paren vaak verdwijnt in de jungle. Die dier-metaforen kunnen geen toeval zijn.*

Natuurlijk niet. Als je je moe, gespannen, gewond, dronken en kwaad voelt, lijken de dierlijke instincten meer naar boven te komen. Voor zo'n geestelijke toestand is een antagonistische omgeving heel geschikt. Een vermenging

van menselijke en dierlijke eigenschappen. Door mensen in dieren te veranderen, is het gemakkelijker hem te verwerpen. Dan doet het er niet meer toe dat het gewoon mensen zijn die je in dieren kunt veranderen. Het versterkt uiteindelijk je gevoel dat de mens een aparte positie inneemt. Jij bent de sensitieve mens in een wereld vol beesten. Het is zeer egotistisch.

De vorm. De tijdbehandeling in de roman is opvallend. Een afwisseling van snel en langzaam. Tijdens de alcoholische tocht over Jamaica gedraagt de tijd zich als stroop, dikt in. Een citaat: 'De tijd verloopt in flitsen, als een foto die de handeling stilzet. De mensen en de dingen worden in verschillende houdingen ingevroren.' Die flitsen zijn beelden, die Gene zich herinnert. Het schrijven is het flitsend voortbewegen, een vertelling zonder ouderwetse plot.

Stroop, jawel, maar aan de andere kant heeft de vertelling de snelheid van een vrachttrein omdat je niet tweehonderd bladzijden lang beelden kunt verwoorden, er moet tenminste iets zijn dat je er doorheen kunt sleuren. De roman is zorgvuldig opgebouwd. Ik heb eerder boeken met louter beelden proberen te schrijven, maar ik ben nooit verder gekomen dan bladzijde twintig. De algemene structuur ligt voor de hand: de zorg om het kind, een regenboog van begin tot eind. Daarbinnen grijpt de ontmoeting met de vrouw Lily plaats. Deze twee narratieve gegevens - het kind, de vrouw - had ik nodig om het verhaal tot een goed einde te brengen. Anders zou het alleen maar zijn gegaan om mensen die zitten te drinken rond een tafel in een café op Jamaica.

Het kind staat voor de nabije toekomst. Ze blijft vragen over morgen. En er is het verleden van de hoofdpersoon. Twee beelden wil ik met elkaar verbinden: het beeld van zijn ex-vrouw die hij op straat ziet lopen, waarbij hij zich afvraagt wat zij nu zou denken; het beeld van veel vroeger als J. (zoals zij wordt aangeduid) op het strand van het Spaanse eiland Formentera op hem toeloopt. Er bestaat een spanning die het heden met het verleden verbindt. Gene lijkt een vogel in een kooi gevangen tussen verleden en toekomst.

Verdomd, dat is waar. Daar heb ik nooit bij stilgestaan. (*Stilte*) *Right*, dat soort beelden zet me in beweging, maakt iets los in mij als schrijver. Hij is als die vogel, ja, het is vreselijk om een gebroken hart te hebben. Hij heeft haar verlaten, maar zij is niet teruggekomen. Of hij verliefd op haar is geweest, weet ik niet. Oordelen die in afwezigheid worden geveld zijn altijd verdacht. Iets missen wat je nooit hebt gewild, een toegevoegde betekenislaag. Hij had de gewoonte weg te gaan om haar te straffen en om haar aandacht te trekken. *Nu* merkt hij dat dat weggaan geen enkel verschil meer zou uitmaken, mét een kind wordt 't anders. Maar dat is de vraag: kidnapt hij het kind gewoon of neemt hij het kind gewoon mee en wacht hij maar af wat er gaat gebeuren? Het is geen bewuste kidnapdaad. Het is een bewuste, emotionele gewelddaad. Het is geen kille daad, ook al beweert hij dat wel. Hij stopt het kind in bed en drinkt elders tot de morgen toe door. Dat is een beetje onverantwoordelijk. De nachtmerrie die in zijn hoofd woedt, is die vogel. De vraag luidt: is het meisje echt in gevaar?

Is dat een literair of een moreel probleem?

Dat weet ik niet. Ik weet alleen dat het een heel belangrijke vraag is. Als ik wat moeite met je vragen heb, komt dat omdat ik tot nog toe bijna alleen vragen over mijn eigen leven moest beantwoorden. Om terug te komen op het begin, toen je het had over dat teveel van alles: teveel pijn, teveel gebrek aan aandacht, enz. Net als Holden Caulfield in Salingers *The Catcher in the Rye*, die aan het begin van de

roman in elkaar wordt geslagen. Voor die tiener is dat een laatste vernedering, overweldigend. Dat geeft Caulfield de *illusie* dat hij niets te verliezen heeft. Caulfield is in zichzelf verzonken, maar hij kan niet door een muur lopen zonder dat iemand zijn huid geselt met een zweep. Maar hij heeft wel veel te verliezen, net als Gene in *Back on Tuesday*, hij voelt dat echter niet. Omdat hij zo *fucking crazy* is, geobsedeerd. Het heeft alles te maken met mislukken, met het gevoel een wonderkind te zijn. Tussen de twintig en de dertig, afhankelijk van zijn vrouw, schrijft hij een cheque uit die hij later niet kan verzilveren. Hij blijft een pseudoschrijver. Hij heeft van alles gedaan, behalve schrijven. Het enige schrijfwerk dat hij kan doen, is wanneer zijn ex-vrouw hem in dienst neemt en hem een programmaboekje voor een filmfestival laat schrijven.

De vrouwen in je boek, J. en Franny, maar ook Lily, zijn heel sterk. Ze weten wat ze doen.

Ja, ze beheersen de situatie. Lily bijvoorbeeld gaat niet vreemd. Als een dier ruikt zij wanneer Dexter terugkomt. J. heeft ook als een dier de navelstreng met Gene doorgebeten om te kunnen overleven. Gene heeft een instinctief gevoel voor vrouwelijke schoonheid.

Het moet mij van het hart dat sommige vrouwen in Back on Tuesday *alleen mogen figureren omdat ze van die mooie borsten of billen hebben. Zoals dat meisje uit Israel: 'Ze is formidabel (...) Ze heeft prachtige tieten.' Beetje vulgair.*

Dat is waar. Maar het hindert mij niet als ik het lees, omdat dat soort egotisme suggereert dat wanneer je je fysieke toestand kan verbeteren, je gelukkiger wordt. Direct en hebberig. Dat is vulgair, ja. We hebben het hier over een seksualiteit die voorspelbaar is. Hij slaapt nooit.

Je stijl. Soms spring je over van de eerste naar de tweede persoon enkelvoud. Wil je daardoor een scherm tussen het vertellen en de emoties neerlaten?

Nee, het gaat eerder om het wisselen van versnelling om het verhaal meer pit te geven. In het Engels moet je heel voorzichtig omspringen met dat perspectief. Maar de verteller gebruikt die jij-vorm heel bewust en elegant. Mijn stijl is sterker als ik in de jij-vorm schrijf. Maar ik moet zuinig omspringen met zo'n nadrukkelijke literaire vorm. En ik probeer die als een beslissende vuistslag te hanteren. Vandaar ook de korte of ultra-korte jij-zinnen en alinea's. Soms werkt 't, soms niet. Het is net als met meubilair in een kamer, soms is het teveel, te nadrukkelijk aanwezig, of functieloos.

Je dialogen zijn vaak opvallend kortaf. Alsof het om het uitwisselen van woorden gaat.

Ja, maar de richtlijn blijft dat die éénwoord-zinnen de handeling verder moeten brengen. Metrum, ritme, daar heb ik een gevoelig oor voor. Af en toe verander ik een zin van betekenis omdat ik het idee heb dat het metrum niet klopt. Er blijft wel een spanning tussen wat ik wil zeggen en het metrum. Ik ga strepen als ik iets anders opschrijf ter wille van het metrum. Een esthetisch probleem.

Er is een parodie op *Under the Volcano* van Malcolm Lowry. *Horripilating* (kippevel) is een woord dat hij bezigt. ‘Groot woord. Geweldige kater.’ Dat woord is een grapje. Het gaat over iemand die net doet of hij ervaren is, net doet of hij zijn dochtertje kidnapt, net doet of zijn hart gebroken is. En nu doet hij of hij de dronken consul uit *Under the Volcano* is. Lowry gebruikt het woord *horripilating.* En hij zegt dat het een groot woord is en maakt een grapje. Lowry's alcoholische hel was echt, zeer echt. In mijn boek gaat het in zekere zin om een imitatie, eerstejaarshel. Een baby-kater. En daarbij komt de kunstmatigheid van zijn ervaring. De identificatie met *Last Tango in Paris* of *Under the Volcano*, het lijkt op het verzinnen van fictie, die je schrijft.

Jamaica is een paradijs schrijf ik verschillende malen. Nee, het is een hoerenkast. En Gene is een miezerige toerist. Maar hij doet het voorkomen of hij rondstapt in Conrads *Heart of Darkness.* Als hij om zich heen kijkt, ziet hij het equivalent van McDonald's, dat het verzonnen is, dat hij niet veel meer doet dan dronken worden.

Back on Tuesday *refereert veelvuldig aan andere literatuur. Thomas Manns* De dood in Venetië, *Joyce's Nachtstad-episode in* Ulysses.

En de overeenkomst tussen Picasso's blauwe periode en Joyce's *Dubliners* in het gesprek tussen Gene en Lily. Zeer oppervlakkig geklets, terwijl het visionair lijkt. Te vergelijken met de zelfmoord van de vader die plotseling ter sprake komt.

De jongen die aardbeien eet in Manns novelle, daar refereer ik heel esoterisch aan als ik Gene laat dromen dat hij een vogelverschrikker is en dat Franny's stem ‘zo fris als aardbeien’ klinkt.

Het slot van de roman is open. Wellicht komt Gene tot schrijven op Jamaica, als Franny weer met haar moeder naar Toronto vertrokken is.

Ondanks het oordeel van veel critici vind ik het einde optimistisch. Ik heb een zeer romantisch boek geschreven. Een perfect slot, geen *downer.*

Een laatste citaat: ‘Mensen blijven bij elkaar (zegt J. tegen Gene) omdat ze kort van memorie zijn en vluchtige, intense gevoelens koesteren.’ Vluchtig én intens?

Ja, voor mij geen paradox. Jaloezie bijvoorbeeld kun je zo omschrijven. Daar gaat mijn tweede roman over: *Venetian Blind.*

Vertaald in het Nederlands: jaloezie.

Mooi dubbelzinnig.

Arie van den Berg
'Ik denk dat het land weet dat we vreemden zijn'
Notities bij de Engels-Canadese poëzie

'Wanneer ik in mijn tuin een kuil van zeg maar twee voet diep graaf en daarin stap, raken mijn voeten Canadese grond waarop geen blanke vóór mij heeft gestaan.

Wij Canadezen hebben geen eigen wortels; niet in het verleden en velen van ons ook niet in het heden. De eerste Engels sprekende Canadezen waren Britse kolonialisten die The American Dream niet mee wilden dromen. Hun nazaten zijn altijd Brits gebleven en dus nooit echt Canadees geworden. Na de Tweede Wereldoorlog is het gros van onze industrieën opgekocht door Amerikanen, en wat bleek toen? De achterste achterkleinkinderen van die eerste kolonialisten toonden zich Amerikaanser dan de Amerikanen zelf. Ze verbeeldden zich ook dat hún American Dream beter, dat wil zeggen menselijker, zou zijn dan die van George Washington. Gelukkig kwam daarna een generatie die op zoek ging naar een eigen droom, en die ook vond.'

Al Purdy grijnst. De laatste zin betrof zijn eigen generatie en daarmee is hij aan het eind van zijn boutade over het Canada dat maar niet in zichzelf geloven durfde. Het is juli 1987. We staan voor het huis dat hij in de jaren vijftig zelf bouwde op de oever van Roblin Lake bij Ameliasburg, Ontario. Bijna zeventig is hij nu en een vooraanstaand dichter, met wel meer dan één eigen waargemaakte droom.

Purdy is zo mogelijk nog Canadeser dan zijn geboortegrond. Als zodanig was hij ook een der eersten die aan het eind van de jaren zestig openlijk de Verenigde Staten de rug toedraaide. Hij deed dat met de uitgave van een bloemlezing polemieken, *The new Romans* (1969), waarin het politieke en militaire streven te Washington in weinig gunstige zin op één lijn werd gesteld met de veroveringszucht van het oude Rome. Eerder al had Purdy zijn gedicht 'Homo Canadensis' gepubliceerd, waarin een onbekende caféganger de stamgasten van een bar luidruchtig waarschuwt tegen overname van Canada door Amerikanen. Aan het eind van dit zeventig regels lange anekdotische vers vraagt een stamgast deze onbekende 'loudmouth' waar hij vandaan komt. '"New York," he said.'

Purdy's schets van de moeizame Canadese zelfbewustwording is een karikatuur en historisch gezien op zijn minst onvolledig. De eerste Engels sprekende Canadezen waren niet slechts de 'loyalisten', waarvan Purdy zegt af te stammen. Er waren immers ook immigranten die - zelfs al vóór de Amerikaanse vrijheidsoorlog - rechtstreeks van Engeland, Schotland of Ierland kwamen. Honderdvijftig jaar eerder, in het begin van de zeventiende eeuw, was een deel van het land trouwens al gekoloniseerd door de Fransen. De Engelse verovering van Quebec (1759) en Montreal (1760) maakte weliswaar een eind aan het Europees-Franse bestuur, maar niet aan de Franstaligheid in het gebied aan de Sint-Laurens rivier. Voeg hierbij de oorspronkelijke bewoners van het Canadese grondgebied, de Indianen en Eskimo's, plus de miljoenen twintigste-eeuwse immigranten uit Azië en Europa, en het wordt zonneklaar waarom de Canadese eenheid zich op zijn best omschrijven laat als een gemeenschappelijk gebrek aan gemeenschappelijke wortels.

Net zoals in de Verenigde Staten is de inhoud van de etnische smeltkroes in Canada immers nooit echt samengesmolten. Het beeld van een heksenketel lijkt hier eerder van toepassing. Of sympathieker, en kleurrijker, dat van een kaleidoscoop. De belangrijkste bloemlezingen van Canadese dichtkunst weerspiegelen dit bonte beeld. Dat geldt voor *Modern Canadian verse: in English and French* (1967) van A.J.M. Smith, maar ook - ondanks de beperking tot één taal - voor *The new Oxford book of Canadian verse in English* (1982) van Margaret Atwood.

Met deze twee is de kaleidoscoop echter allerminst compleet. Een verschil in wortels, in herkomst, uit zich meestal

nog lange tijd doordat men in besloten kring de eigen taal blijft spreken.

A long way from home
They have been brought
And yet, these goldfish...
Already seem to enjoy
Swimming in Canadian waters

dichtte T. Hiramatus. Maar dat zijn dan wel Japans sprekende goudvissen, want het oorspronkelijke vers schreef hij in de taal van zijn moederland. En Hiramatus is niet de enige literaire immigrant die een leven in Canada combineert met dichten in zijn oorspronkelijke taal. In 1971 publiceerde J. Michael Yates een bloemlezing van werk van achtentwintig van deze dichters, *Volvox: poetry from the unofficial languages of Canada /.../ in English translation.* Arabische, Duitse, Estlandse, Hongaarse, Italiaanse, Japanse, Jiddische, Litouwse, Oekraïense, Poolse, Roemeense, Spaanse, Tsjechische en IJslandse poëzie staan hier broederlijk bijeen. Dankzij de inspanningen van zulke internationaal gerichte ‘men of letters’ als Barry Callaghan en John Robert Colombo verschijnen sinds de jaren zeventig ook steeds meer vertaalde uitgaven van afzonderlijke allochtone dichters. Zo bestaat van de Hongaarse balling George Faludy (geb. 1910) onder meer *Learn this poem of mine by heart* (1983) en van de surrealistische Chileen Ludwig Zeller (geb 1927) *In the country of the antipodes* (1979).

Colombo ook maakte een selectie van *Poems of the Inuit* (1981) en voorzag deze bloemlezing van een heldere inleiding waarin de culturele context van het traditionele Eskimo-lied uit de doeken wordt gedaan. Colombo zelf beschouwt de Inuit-dichter Orpingalik overigens als de grootste Canadese poëet aller tijden. Moderne Eskimo-poëzie is er nauwelijks, al doet de regering in Ottawa haar best om deze, mét andere dichtkunst, te stimuleren.

Ook bij de Indianen loopt de hedendaagse produktie van gedichten achter op die van proza. En dat terwijl poëzie en liedkunst vanouds een hecht bestanddeel vormden van de Indiaanse traditie. Evenals in de Verenigde Staten is dit erfgoed echter achter de blanke horizon verdwenen. De eerste bloemlezing van Canadees-Indiaanse literatuur, *I am an Indian* van Kent Gooderham, verscheen pas in 1969. Niettemin is er sinds de jaren zeventig een tamelijk ruim aanbod, variërend van zulke scherpe protestverzen als die van Duke Redbird tot de duldzaam ironische lyriek van de Ontario-Indiaan George Kenny. Werk van deze en dertig andere Indianen-dichters is samengebracht in *Many voices* (1977), een bloemlezing door David Day en Marilyn Bowering.

Is er bij zoveel verschillende bomen nog wel sprake van een bos? ‘Eenheid’ is een begrip dat zich moeilijk laat rijmen met zo'n reuzenland als Canada. Het Canadese domein strekt zich uit over een oppervlak ter grootte van heel Europa; niettemin herbergt het slechts vijfentwintig miljoen mensen. Onder zulke

omstandigheden is communicatie een natuurlijk probleem. Het was dan ook in Canada dat Alexander Graham Bell in 1874 het idee van de telefoon kreeg en het eerste interlokale gesprek voerde: van Brantford naar Paris, Ontario. En ook Marshall McLuhan, de filosoof van 'the medium is the message', is een Canadees. Bells Canada was wel aanmerkelijk 'kleiner' dan dat van McLuhan. Pas de bouw van de Canadian Pacific Railway (1881-1885) zou British Columbia verbinden met Toronto en de provincies aan de oostkust; daarna ontstonden, door kolonialisatie van het prairiegebied, de provincies Saskatchewan en Alberta. Van vijf miljoen in 1900 groeide de bevolking tot twaalf miljoen in 1945, tot de vijfentwintig miljoen van nu. En driekwart daarvan is niet in Canada geboren.

'Men kan geen bloemen hebben zonder wortels,' stelt Margaret Atwood in de inleiding tot haar Oxford-bloemlezing. 'Nieuwe culturen - onrustig tot stand gekomen, misschien omdat hun gebrek aan onderliggende structuren zo voelbaar was - zijn voortdurend in de grond aan het wroeten. In de Engels-Canadese poëzie zijn geologie en archeologie als motieven veel overheersender dan plantkunde: de beelden van permafrost en granietrots, van sneeuwstorm, berg en gletsjer worden herhaaldelijk tegenover het mens-zijn geplaatst en toegepast om de maat daarvan aan te geven. Misschien moet Canada de term "bloemlezing" maar helemaal opgeven en een andere aannemen, met als betekenis "een verzameling rotsen, potscherven en schedelfragmenten". Engels-Canadese poëzie is net zoals de poëzie van Al Purdy, die haar op zoveel manieren belichaamt, altijd verzot geweest op het opdelven van dingen.'

De moderne poëzie begint in Canada met het werk van één onmiskenbaar centrale figuur: E.J. Pratt (1882-1964). Diens eerste bundeling, *Newfoundland verse* (1923), was nog weinig meer dan een afscheid van de typisch Victoriaanse 'tijdloze' gevoelslyriek, maar zijn latere werk introduceerde eigentijdse perspectieven, gedurfde formulering en toonzetting en, bovenal ook, ironie als vaste elementen in de Canadese dichtkunst. Een altijd weer terugkerend thema in zijn verzen is de confrontatie tussen mens en natuur, waarbij de geest van de eerste uiteindelijk de sterkste is, zij het soms in de dood. Humor relativeert de al

te mythische aspecten van deze poëzie. Kenmerkend voor Pratts stijl en dictie is de opening van een gedicht zoals ‘Come away, Death’:

> Willy-nilly, he comes or goes, with the clown's logic,
> Comic in epitaph, tragic in epithalamium,
> And unseduced by any mused rhyme.
> However blow the winds over the pollen,
> Whatever the course of the garden variables,
> He remains the constant,
> Ever flowering from the poppy seeds.

Opvallend is dat Pratt, in een tijd waarin de moderne poëzie zich elders ging concentreren op brokstukken in plaats van het geheel, juist een van begin tot eind volgehouden epiek produceerde. En waar anderen experimenteerden met het vrije vers, bleef Pratt consequent metrisch. Illustratief voor deze poëtische keuze is zijn in 1952 verschenen dichtwerk *Towards the last spike: a verse panorama of the struggle to build the first Canadian transcontinental from the time of the proposed terms of union with British Columbia (1870) to the hammering of the last spike in the Eagle Pass (1885).* Het met dynamiet te bedwingen gebergte, ‘the pre-Cambrian shield’, is hierin verbeeld als een reuzenhagedis - ‘progenitor Of crawling, gliding things upon the earth’ - die in haar eeuwenlange slaap gestoord wordt. Zo'n confrontatie tussen fossiel leven en moderne techniek is typisch voor Pratts metaforische visie. En dat die niet per definitie hoefde te leiden tot de slepende toonzetting van een nationalistisch epos, blijkt uit regels zoals:

> A bull moose that had died from gas
> While eating toadstools near Ungava.

Het was juist dit soort simpele, maar satirisch krachtige observatie dat E.J. Pratt, ook in de ogen van collega-dichters, tot gangmaker van het Canadese modernisme stempelde.

Gedichten van Pratt verschenen samen met die van onder anderen F.R. Scott (1899-1985) en A.J.M. Smith (1902-1980) in de bloemlezing *New provinces* (1936). In nog geen vijfenvijftig gedichten maakte deze bundeling duidelijk dat de Canadese poëzie niet langer gediend was met een ouderwets-lyrische beschrijving van landschappen. In het spoor van W.B. Yeats en T.S. Eliot had de jongste generatie dichters in Montreal en Toronto haar registers verrijkt door zich open te stellen voor elementen die tot dan golden als niet- of zelfs anti-literair. Zo'n versje als ‘Love call’:

> Now she awaits me at this time we made -
> I'll ring the door-bell as my serenade

van A.M. Klein (1909-1972) was omstreeks 1925 nog ondenkbaar in de Canadese letterkunde. Hier klonk een echo van Eliots:

> In the room the women come and go
> Talking of Michelangelo

uit ‘The love song of J. Alfred Prufrock’ (1917). En plotseling gebruikten Canadese dichters ook woorden zoals ‘chroom’, ‘narcose’ en ‘mechanisch’.

Poëzie was niet meer de persoonlijke neerslag van goddelijke inspiratie waarvoor de romantiek haar gehouden had. ‘Kunst, literatuur en poëzie zijn wetenschap, precies zoals scheikunde een wetenschap is,’ had Ezra Pound al in 1913 betoogd. Het beeld - ‘the image’ of ‘l'image’ - was volgens deze Amerikaanse dichter de kern van het gedicht. Het ideale vers was de rechtstreekse weergave van een observatie, en wel zó rechtstreeks dat het beschreven beeld een eigen betekenis had zonder persoonlijke inbreng van de dichter. Met andere woorden: de dichter moest het ruwe materiaal van de poëzie zo ruw als het was aan de lezer aanbieden.

De ‘Imagists’, die deze poëzie als eersten vorm gaven, hadden zich mede laten inspireren door de theorieën van de Engelse dichter-estheet T.E. Hulme. De hardnekkige overlevering wil dat Hulme tijdens een reis door Noord-Ontario en de prairies, in 1906, overvallen werd door het gevoel dat de tot dan gebruikelijke dichterstaal de precisie miste om het Canadese landschap zo puur onder woorden te brengen als het was. De bestaande poëzie bevatte te veel woorden die het beeld verdoezelden, en wat muziek had moeten zijn klonk als een metronoom.

In feite was dit een uitdaging tot poëtische kaalslag. W.W.E. Ross (1894-1966) was de eerste Canadese dichter die deze handschoen opnam. In Engeland en Amerika waren de ‘Imagists’ al in 1917 uiteengegaan, maar hun poëtica leefde voort in literaire bladen zoals The dial en Poetry (Chicago). Ross debuteerde in 1923 dan ook in deze Amerikaanse tijdschriften. Als geofysicus kende hij Canada's landschap in alle geledingen, als dichter zocht hij dat wat geen ander land bieden kon - ‘something of the sharp tang of Canada’. Dit resulteerde in verzen waarvan de vorm vaak aan een stalactiet doet denken, zoals in ‘Rocky baby’ uit 1930:

The iron rocks
slope sharply down
into the gleaming

of northern water,
and there is a shining
to northern water
reflecting the sky
on a keen cool morning.

A little bay, -
and there the water
reflects the trees
upside down,
and the coloured rock,
inverted also
in the little
shining bay.

Above, on the rock,
stand trees, hardy,
gripping the rock
tenaciously.
The water repeats them
upside down,
repeats the coloured
rock inverted.

Zo puur had nog niemand het Canadese landschap beschreven. Het zou echter ruim twintig jaar duren eer dit feit officieel werd geboekstaafd. Ross zelf publiceerde als ‘E.R.’ slechts twee kleine bundeltjes, in 1930 en 1932. Zijn volledige naam verscheen pas op het titelblad van *Experiment: 1923-29*, een door Raymond Souster in 1952 gemaakte selectie. Dit boekje is overigens, evenals de latere bloemlezing *Shapes & sounds* (1968), zelfs in Canadese antiquariaten zo goed als onvindbaar.

Tot ver in de jaren veertig was de positie van een dichter in Canada die van een geïsoleerde, anonieme ‘nul’ - als we tenminste mogen afgaan op wat A.M. Klein beschrijft in zijn briljante ‘Portrait of the poet as landscape’ (1948). Miskend en alleen - hoewel niet helemaal alleen, want elke stad heeft er wel een - is Kleins dichter op zoek:

To find a new funcion for the *déclassé* craft
archaic like the fletcher's; to make a new thing;
to say the word that will become sixth sense;
perhaps by necessity and indirection bring
new forms to life, anonymously, new creeds -
O, somehow pay back the daily larcenies of the lung!

Maar zolang die ambitie niet meer dan ambitie is, rest een dichter weinig anders dan heimelijk te gloeien ‘like phosphorus. At the bottom of the sea.’

Dichten als een chemisch proces: de trage oxydatie van witte fosfor. De tijd beidend. Daarmee is de generatie Canadese dichters die debuteerden in de jaren dertig en veertig raak getypeerd. Velen daarvan bleken hardnekkige volhouders en publiceerden nieuw werk tot ver in de jaren tachtig. Dit geldt voor de in 1928 als ‘Imagist’ begonnen en later sterk politiek geëngageerde Dorothy Livesay (geb. 1909), maar evenzeer voor zulke uiteenlopende poëten als Earle Birney (geb. 1904), Louis Dudek (geb. 1918), Irving Layton (geb. 1912), P.K. Page (geb. 1916), James Reaney (geb. 1926), Raymond Souster (geb. 1921) en Miriam Waddington (geb. 1917).

Al hebben deze dichters weinig met elkaar gemeen, hun gezamenlijke werk schiep wel een typisch Canadese poëtische canon. De invloed van Amerikaanse en Engelse modernisten, zoals Pound, Eliot, W.H. Auden en William Carlos Williams was onmiskenbaar, maar de thematiek was 'noordelijker'. Evenals elders klonk ook in de poëzie van Canada vanaf 1940 de stem van teleurstelling over de teloorgang van menselijke waarden in en na de wereldoorlog, en daarmee de stem van sociaal, economisch en persoonlijk protest. Maar bij al die internationale invloed en weerklank behield de Canadese poëzie toch een sterk eigen karakter.

Wat was er dan wel zo Canadees aan die dichtkunst? In zijn voorwoord tot *The Penguin book of Canadian verse* (herdrukt in 1984) ondernam Ralph Gustafson in 1957 een interessante poging tot typering van de specifiek Canadese poëtische elementen. Die zijn volgens hem:

De zee, als oerkracht, uitdagend, altijd aanwezig.
Duiken, letterlijk duiken, terugduiken in, vooral
in water.
Groen, maar dan als groen blad, groene lucht, groen
dat uit het wit van de winter springt (de droom van
minister-president Diefenbaker omstreeks 1960 was
navenant: een groene noordpool).
Heuvels, de prairies ten spijt, graniet en 'the pre-
Cambrian shield' als tegenstander.
Een afkeer van geweld, van geweld als antwoord op
geweld.
Het besef dat mannen door vrouwen gemaakt worden.
Het oog als symbool, en als nadrukkelijk actief
orgaan.
De symboliek van vissen, maar niet religieus.
De gedachte dat oorlog niet een natuurlijk gegeven
is.
Hilariteit om toeristen.
Weinig verlangen naar hemelse oorden.

(Eén Mountie maar - in een satire; één sneeuwschoen.)

Bij elkaar opgeteld leiden al deze begrippen en ideeën tot het woord 'noord'. 'Er zijn,' aldus Gustafson, 'geen Venussen in de Canadese poëzie - het zeeschuim is te koud.'

Niet de dichter, maar zijn publiek zou de poëzie in Canada uit haar isolement bevrijden. Het podium-optreden van dichters zoals Irving Layton en Milton Acorn (1923-1986) zal zeker hebben bijgedragen tot een ruimere verspreiding van het poëtische genre en het begrip ervoor, maar verklaart allerminst de hele 'poetry boom'. Verschenen in het jaar 1959 slechts vierentwintig nieuwe dichtbundels, in 1970 waren er honderdtwintig poëzie-publikaties. Tegelijkertijd nam het aantal verkochte exemplaren per titel toe en ontstonden steeds meer poëzie-tijdschriften. En als logisch gevolg van dit alles traden ook steeds meer dichters uit hun schuilhoek tevoorschijn.

Deze ontwikkeling was internationaal, maar nergens kreeg de poëzie zozeer de literaire overhand als in Canada tussen 1960 en 1970. Nieuwe uitgeverijen begonnen met de publikatie van dichtbundels en ook de critici richtten zich in de eerste plaats op poëzie. Het was de tijd waarin Margaret Atwood (geb. 1939), Margaret Avison (geb. 1918), Dennis Lee (geb. 1939), Gwendolyn MacEwan (1941-1987) en Michael Ondaatje (geb. 1943) debuteerden en de talenten Leonard Cohen (geb. 1934), Eli Mandel (geb. 1922), Al Purdy (geb. 1918) en Phyllis Webb (geb. 1927) tot bloei kwamen. Het was ook de tijd waarin Canada een culturele renaissance onderging.

Eindelijk werden de Canadezen zich bewust van hun eigen culturele identiteit. Weliswaar begon deze renaissance, zoals Margaret Atwood in haar Oxford-bloemlezing nuchter vaststelt, simpelweg met het besluit van een aantal schrijvers om thuis te blijven in plaats van naar New York of Londen te verhuizen; maar de gevolgen van dit besluit waren ingrijpend. Al schrijvende begonnen de Canadese dichters en prozaschrijvers een zelfonderzoek, waarbij de vraag 'Wie ben ik?' minder belangrijk was dan 'Waar is hier?'.

Geen andere dichter heeft, in antwoord op deze vraag, het land zo uitdrukkelijk in kaart gebracht als Al Purdy. Zijn poëzie lijkt bovenal het resultaat van verkenning, van rondkijken en rondwroeten op en in de Canadese bodem. Lijflijk, zoals in 'Transient' (1965), waarin hij zich herinnert hoe hij in 1937 als landloper per goederentrein door het landschap trok:

Stand in the swaying boxcar doorway
moving east away from the sunset and
after a while the eyes digest a country and
the belley perceives a mapmaker's vision
in dust and dirt on the face and hands here
it smells drawn deep thru the nostrils down
(...)
After a while there is no arrival and
no departure possible any more
you are where you were always going
and the shape of home is under your fingernails
the borders of yourself grown into certainty

of beschouwelijk, zoals in zijn beschrijving van 'The country north of Belleville':

4zl where a man might have some
    opinion of what beauty

is and none deny him
      for miles -

Yet this is the country of defeat
where Sisyphus rolls a big stone
year after year up the ancient hills
picknicking glaciers have left strewn
with centuries' rubble

Beide gedichten werden opgenomen in *The cariboo horses* (1965), waarmee Purdy zijn reputatie vestigde. In latere bundels, zoals *Wild grape wine* (1968) laat hij zien hoeveel meer dichter hij is dan zijn geografische poëzie al vermoeden deed. Net als bij Pratt is Canada bij Purdy een continent dat in één adem geschiedenis en heden verenigt. En Purdy benadrukt daarbij hoe dun het blanke patina van dit enorme vasteland nog maar is. Wat een der verkenners van Leif Erikson in 'The runners' vaststelt, krijgt in Purdy's context actuele geldigheid:

Brother, the wind of this place is cold,
and hills under our feet tremble,
the forests are making magic against us -
I think the land knows we are here,
I think the land knows we are strangers.

De gedachte een vreemde te zijn in eigen land beheerst ook het werk van jongere, kosmopolitisch gerichte dichters zoals Dennis Lee. In *Civil elegies* (1968) verkent hij, in het spoor van de invloedrijke Canadese filosoof George Grant, wat het betekent om 'burger' te zijn in het moderne Toronto. Maar ook hier, in de staartregels van de cyclus, krijgt de mystiek van het continent de overhand wanneer Lee, in een echo van zowel Pratt als Purdy, eindigt met de bezwering: 4zl

Earth, you nearest, allow me.
Green of the earth and civil grey:
within me, without me and moment by
moment allow me for to
be here is enough and earth you
strangest, you nearest, be home.

In haar nu al klassieke gids tot de Canadese literatuur, *Survival* (1972), constateert Margaret Atwood dat in Lee's *Civil elegies*, evenals in *nobody owns the earth* (1971) van bill bissett (geb. 1939) de natuur niet langer een 'monster' is maar een mogelijk onderdak. De mens is nu immers zelf het monster, omdat hij de geboden beschutting niet liefdevol maar met geweld beheert. En bij bissett behelst deze laatste stelling nadrukkelijk ook een veroordeling van de manier waarop Amerikanen de Canadese bodem hebben

uitgebuit.

Atwood zelf geeft haar poëtische visie op de confrontatie tussen Canada en zijn immigranten onder meer in *The journals of Susanna Moodie* (1970). Die beschrijven het land door de ogen van eeen negentiende-eeuwse pionier die zich niet los kan maken van de Victoriaanse ideeën en gedragscodes die haar in Engeland zijn bijgebracht. Zo beklaagt Susanna zich erover dat het stromende water haar spiegelbeeld weigert vast te leggen. De ruimtelijkheid van haar nieuwe omgeving ervaart ze als louter bedreigend, dus zoekt ze houvast in:

form, geometry, the human
architecture of the house, square
closed doors, proved roofbeams,
the logic of windows.

Zo lang ze leeft blijft de ‘witte chaos’ van het Canadese landschap zich echter opdringen en haar dood maakt die chaos letterlijk grenzeloos, dus nog dreigender. Menselijke logica en conventies bieden dan uiteraard geen beschutting meer.

Het mag weinig verbazing wekken dat waar geboren Candadezen zoals Atwood de desoriëntatie door land en klimaat tot thema verheven hebben, de poëzie van immigranten niet achterbleef. Dit geldt in bijzondere mate voor de gedichten van Ludwig Zeller. Als surrealist uit het zuidelijke Chili vindt deze balling in het noordelijke Canada geen rustpunt in architectuur of andere produkten van menselijke ratio. Zellers gedichten tonen de mens als een eeuwige reiziger in de werkelijkheid, vol argwaan jegens de redelijke elementen die het dagelijks leven biedt. Verbeelding en droom staan keer op keer tussen die reiziger en de logica van de ‘reële’ wereld:

I do not know if I am here, if I have yet arrived
The wind suddenly tips the scales
And in some eternal coming and going I am an old man
Playing out my childhood surrounded by cybernetic hens.

Misschien is Canada voor Zeller niet meer dan een toevallige verblijfplaats. Niet slechts Ontario, maar elke plek op aarde wordt in zijn werk tot ‘coutry of the antipodes’. In weerwil van zijn eigen persoonlijkheid moet een balling in dat land zich verzoenen met een vreemde werkelijkheid en vreemde taal.

In tegenstelling tot Zeller heeft een aantal Canadese dichters in en na de jaren zestig die verzoening zeker bereikt. De witte chaos die Susanna Moodie's leven in Canada tot een hel maakte, werd bij Margaret Avison bijvoorbeeld tot een ‘licht’ met mystieke proporties. Wat in *Winter sun* (1960) nog puur literaire metafysica scheen, bleek in *Sunblue* (1978) een subtiele, maar krachtige geloofsbelijdenis, gevat in dikwijls superieure poëzie. In de latere gedichten van Avison spelen ook ecologische motieven een rol. Het Canadese landschap is vervuild sinds de eerste blanken het betraden, en de moderne kampeerders:

may yet perpetuate
the thankless pioneer
and when the campsite is a clutter
move on, to the clean ancient sunwhite rock.

Ecologie is slechts één van de thema's in de recente Canadese poëzie. In de jaren tachtig bewegen de dichters van Vancouver tot Ottawa zich tussen minstens zoveel literaire en maatschappelijke polen als hun collega's elders in de wereld. Maar ook in de jongste generatie poëzie klinken nog echo's van de confrontatie tussen immigrant en land. Zo verhaalt *Mimosa* (1981) van Mary di Michele (geb. 1949) het

lot van een Italiaanse steenhouwersfamilie. De afgeleefde Vito heeft in een groene hoeve buiten Toronto feilloos de breuklijn van natuursteen leren vinden en daarmee voor zichzelf en zijn gezin een hemel op Canadese aarde verdiend. Maar nog altijd heeft hij geen weet van zijn eigen breuklijnen. Hij kent een beetje Engels - de taal waarin zijn beide dochters dromen - maar het werk tussen rotsen heeft hem geleerd te zwijgen. Zijn vrouw is moddervet van alle pasta en de verwijtende blikken van Vito. Hij zou graag scheiden, weten zijn dochters, maar hij zal nooit echt vertrekken, 'because the family's a landscape he doesn't want changed'. Intussen groeit de breuklijn tussen vader en dochters. De oudste, Lucia, ontvlucht het huis om de liefde te verkennen en poëzie te schrijven. Slechts herinneringen houden het 'familielandschap' intact - niet in Canada echter (dat verdraagt immers geen ander landschap), maar in de dromen over het geboorteland. En gevoelig, maar trefzeker formuleert Lucia, aan het eind van de cyclus, de vervreemding tussen immigranten-ouder en kind:

I have his face, his eyes, his hands,
his anxious desire to know everything,
to think, to write everything,
his anxious desire to be heard,
and we love each other and say nothing,
we love each other in that country
we couldn't live in.

Hillig van 't Land
De Frans-Canadese literatuur
Een overzicht

Literatuur en maatschappij staan in nauwe relatie met elkaar. Dit kan zeker gezegd worden van Canada, met z'n bewogen geschiedenis waar verschillende koloniale regimes hun stempel hebben gedrukt op maatschappij en literatuur.

Dit artikel zal trachten een overzicht te geven van de verschillende stromingen en periodes die Frans-Canadese literatuur kenmerken. Om deze goed te begrijpen is het echter nodig om iets van de bevolking te weten.

De Franse origine (1534-1760)

De eerste koninklijke afgezanten, op zoek naar een route die Europa met China kon verbinden, belandden uiteindelijk in Canada. Zo kwam Jacques Cartier in 1534 aan in Gaspé, in het oosten van Quebec, waar hij enorme rijkdommen (o.a. bont) aantrof. Om de Franse pelshandel op te zetten stichtte Champlain in 1608 een Franse kolonie in Quebec. Frankrijk stichtte, als eerste land, koloniën in Canada die Nieuw-Frankrijk zouden heten. De Franse kolonisten, voor het merendeel afkomstig uit Normandië en Bretagne, ontgonnen de bossen en bebouwden de grond terwijl de bonthandel langzamerhand tot bloei kwam. In die tijd werd alleen aan katholieken toegestaan om naar de Nieuwe Wereld te vertrekken. Deze homogeniteit heeft een grote invloed gehad op de verdere ontwikkeling van het land[1]. Zeer snel echter werden de Fransen beconcurreerd door de Engelsen die zich iets zuidelijker langs de Atlantische kust gevestigd hadden. De kolonisten en smokkelaars, afkomstig uit de rivaliserende Europese landen Frankrijk en Engeland, vielen elkaar herhaaldelijk aan. Zelfs de Indianen deden mee, sinds Champlain ze

tegen zich in het harnas had gejaagd omdat hij deelgenomen had aan een aanval van de Hurons tegen de Iroquois, die handelspartners van de Engelsen waren.

In tegenstelling tot Frankrijk besteedde Engeland veel aandacht aan z'n kolonie en stuurde er steeds nieuwe mensen naar toe, om het land verder te bevolken, zodat het evenwicht tussen beide bevolkingsgroepen al snel verstoord was. Oorlogen en verdragen volgden elkaar snel op. Stukje voor stukje werd Nieuw-Frankrijk veroverd totdat Quebec en Montreal in handen van de Engelsen vielen. De te kleine Frans-Canadese bevolking moest een te groot land verdedigen zonder bijgestaan te worden door hun moederland en in 1763 werd door het afsluiten van het Verdrag van Parijs Nieuw-Frankrijk aan de Engelsen overgedragen.

De literatuur uit die tijd bestaat voornamelijk uit brieven, relazen van missionarissen, reisverhalen, historische verhalen, jaarboeken van godsdienstigen (Marie Morin schreef in die tijd haar *Histoire Simple et Véritable*, waarin ze de moeilijke periode van het begin van de kolonisatie beschrijft). Uit deze humane literatuur sprak activiteit en dynamiek. Deze teksten zijn later onder de noemer geplaatst van de 'écrits du Canada Français', de 'Frans-Canadese geschriften'.

De Canadese origine (1760-1836)

P De oorlogen tussen Engeland en Frankrijk waren voor Frans-Canada desastreus geweest. Het Franse bestuur had jarenlang Frans-Canada financieel geplunderd. Bovendien kregen de mensen die in het leger dienden niets uitbetaald en ontvingen de kolonisten maar een gering bedrag voor de levensmiddelen die ze aan de staat verkochten.

Op het moment dat Frans-Canada Engels werd, vluchtten zowel de rijke handelslieden als de functionarissen van de kerk het land uit, uit angst hun bezittingen te verliezen. Een nieuwe groep ondernemers en handelaars, geselecteerd door de Engelse regering, kwam hun plaats innemen en de overgebleven Frans-Canadese bevolking moest zich voortaan zelf redden. De banden met Frankrijk waren verbroken waardoor het verschil tussen Fransen en Frans-Canadezen steeds groter werd.

De politieke toekomst van het land lag in handen van de bezetter en Frankrijk dacht er niet over om de kolonie te heroveren. In 1763 maakte Londen bekend dat het van de Franse kolonie een Engelstalig land wilde maken met een Engelse wetgeving. Op aandringen van de kerk accepteerde het volk om het Engelse staatsburgerschap te worden, weliswaar met behoud van de eigen (Franse) taal en de Frans-Canadese levenswijze. Op het moment dat de Amerikaanse koloniën in opstand dreigden te komen tegen Engeland, kondigde de overheerser een nieuwe constitutie af. In 1774 verscheen de 'Acte de Quebec', die het Franse burgerrecht herstelt, waarbij de Frans-Canadezen weer recht krijgen op de eigen taal en geloof. In 1783 kwamen vele Amerikaanse loyalisten in Canada aan die voor de onafhankelijkheidsstrijd van de Amerikanen gevlucht waren omdat ze trouw wilden blijven aan Engeland.

Vanaf dat moment werd Canada officieel tweetalig, hetgeen opnieuw aanleiding gaf tot conflicten, vooral tussen de Engelstalige protestantse loyalisten en de Franstalige katholieken. Deze raciale conflicten, die tot op heden voortduren, deden de toenmalige Engelse regering besluiten Canada in tweeën te delen (Hoog- en Laag-Canada). Maar in 1812 zouden deze twee delen wettelijk weer verenigd worden vanwege het dreigende gevaar van een nieuwe Amerikaanse aanval. Naar buiten

toe werd het steeds duidelijker dat het land uit twee verschillende en ook vijandige groeperingen bestond. Deze hereniging gaf aan het Franse nationalisme een nieuwe impuls. Tot op dat moment was deze van zeer rustige aard geweest, maar naarmate de francofonen meer besef kregen van hun rechten als Engelse burgers en het parlementaire stelsel aanvaardden, werd dit nationalisme veel actiever en veel dynamischer.

Doordat deze hele periode, van 1760 tot 1836, zeer onrustig was, werd er maar weinig geschreven; enkele literaire fragmenten zijn echter terug te vinden in de kranten van toen zoals in de Franstalige La Gazette en Le Canadien.

Patriottisme en literatuur (1837-1865)

De revolutie van 1837-1838, onder leiding van Louis-Joseph Papineau, liep na hevige strijd uit op een echec. Het Franse nationalisme hield er echter helden aan over, maar Frans-Canada verloor wel zijn rechten in Laag-Canada. De Engelse wetgeving gold weer als enige, evenals de Engelse taal. De Frans-Canadese bevolking werd vervolgens wederom als een minderheidsgroep beschouwd in ‘eigen’ land. Dit politieke echec probeerde men te compenseren met het opbouwen van de nationale literatuur, waarin het verleden een grote rol zou spelen. Het Frans-Canadese volk had een nieuw doel voor ogen: de verspreiding van de Franse cultuur in heel Noord-Amerika.

De tijd was daar rijp voor. De door de nieuwe elite opgerichte ‘colleges’ leverden hun eerste leerlingen af. De eerste ‘echte’ Frans-Canadese roman verscheen in 1837 en was geschreven door Philippe-Aubert de Gaspé jr.: *Le Chercheur de Trésor ou L'Influence d'un Livre* - ‘de schatzoeker, of de invloed van een boek’. Daarin gaf hij het Frans-Canadese volk weer hoop door te laten zien hoe zij kunnen voortbestaan onder de Engelse bezetting. Saint-Céran, het hoofdpersonage, schikte zich naar de vastgestelde normen. Hij studeerde medicijnen en kreeg later een goede baan... De boodschap van Philippe-Aubert de Gaspé was duidelijk: de Frans-Canadezen moeten zich bij de omstandigheden neerleggen en de situatie aanvaarden. De politiek lag in handen van de Engelsen en omdat er in de traditionele beroepensector (dokter, advocaat, rechter) maar een beperkt aantal banen verkrijgbaar was, trokken de Frans-Canadezen zich terug op het platteland waar nieuwe grond werd ontgonnen. Dit leidde tot verheerlijking van het landleven. 's Avonds, bij de open haard, werden verhalen verteld van vroeger, van de goede tijd van voor de Engelse bezetting. Zo schreef Gaspé sr.

Les Anciens Canadiens, waarin deze verhalen nog eens herhaald werden. Kenmerkend voor de literatuur uit die tijd was dan ook zijn traditionalisme. De Frans-Canadezen leefden als het ware in een mythische wereld, gebaseerd op het verleden.

De grootste schrijver uit die tijd was zonder twijfel François-Xavier Garneau, journalist en dichter in de moeilijke jaren van de revolutie en daarna. Van 1845 tot 1559 werkte hij aan zijn *Histoire du Canada*, waarin de geschiedenis werd gememoreerd.

De overlevingsperiode (1866-1921)

De Frans-Canadese cultuur zal lange tijd dankzij de literatuur kunnen voortbestaan. In 1867 wordt het Britse verdrag van Noord-Amerika afgesloten: Canada werd een dominion. Als gevolg daarvan verloor Frans-Canada zijn grondgebied, Laag-Canada. De Franstalige bevolking dacht echter zijn rechten te kunnen behouden, maar de staat, hoewel officieel tweetalig, werd in de praktijk steeds meer Engels. Het Franse nationalisme ontwaakte weer. Ondertussen werd het volk zoet gehouden met de verouderde mythes gebaseerd op het verleden: de verheerlijking van het landleven, de katholieke godsdienst en de Franse cultuur. Volgens de kerk hoefde men niet rijk te zijn, maar moest de mens z'n heil zoeken in het spirituele leven. De Engelsen waren handelsslaven, terwijl de Frans-Canadezen vrij waren, geestelijk en lichamelijk, aldus de officiële ideologie.

Op aanraden van de katholieke kerk, trok het volk zich terug uit het politieke en economische leven en verkoos het wonen op het platteland boven het leven in de stad waar de Engelsen zich vestigden. Een zekere homogeniteit en tevredenheid vloeide voort uit deze mythische benadering van het leven. In 1896 ontdekte Louis Dantin, de beste criticus van die tijd, de uitzonderlijke dichter Emille Neligan. Hij was nog geen zeventien jaar oud, had reeds Rimbaud en Verlaine gelezen en probeerde door te dichten te ontkomen aan het harde stadsleven van Montreal. Overeenkomstig de heersende ideologie was het meest voorkomende literaire genre in die tijd de streekroman, een genre dat ongeveer honderd jaar land zal overheersen. De personages waren voornamelijk boeren, woudlopers en pelsjagers. De nadruk werd gelegd op het familieleven op het platteland waar de (mythische) traditionele waarden streng bewaakt werden. Opmerkelijk was ook dat de personages vrijwel altijd zwijgzaam waren. De kerk en de staat bepaalden de normen en daar legde het volk zich bij neer. In 1914 verscheen *Maria Chapdeleine* van Louis Hémon (1880-1913), die in Bretagne geboren werd en al op jonge leeftijd naar Canada vertrok. Zijn ervaring als boerenknecht bij een pioniersfamilie uit Péribonka diende als bron voor zijn verhaal. Maria, dochter van Samuel Chapdeleine, pionier aan de oever van de Péribonka[2.], kon kiezen tussen drie jonge mannen, haar pretendenten. Degene van wie ze werkelijk hield, François Paradis, verdwaalde in het bos en kwam te overlijden. Ze werd gedwongen te kiezen tussen Lorenzo Surprenant en Euthrope Gagnon. De ene bood haar de mogelijkheid om het harde bestaan te ontvluchten door naar Amerika te emigreren waar het leven veel makkelijker leek. Met de ander zou ze samen blijven in het land van Quebec dat nog opgebouwd moest worden. Tenslotte vond Maria haar motivatie om te blijven als ze aan het sterfbed van haar moeder zit. Dit is ook de boodschap die de roman wil overbrengen, een boodschap die nauw samenhangt met de officiële ideologie van Frans-Canada: het erfgoed bewaren en verdedigen, de traditionele waarden aanhouden, het land

trouw blijven. Al gauw werd het boek van Hémon over de hele wereld bekend en het beeld dat de roman van Quebec geeft, droeg in hoge mate bij tot een stereotiepe en mythische beeldvorming van Canada die zelfs nu nog van kracht is, en dat dan voornamelijk in Frankrijk, tot grote ergernis van veel Canadezen.

Albert Laberge ging in zijn roman *La Scouine* (1918) juist tegen de officiële ideologie in. In zijn werk beschreef hij, op naturalistische wijze, het harde leven van een boerengezin in de tweede helft van de negentiende eeuw. Laberge beschreef de uitzichtloze situatie waarin de mensen verkeren, hun fatalisme en de onmacht van de kerk om hun situatie te verbeteren. Hij geeft een bijzonder negatief beeld van de maatschappij van toen. Omdat het boek teveel in tegenspraak was met de officiële ideologie werd het echter gecensureerd.

Modernisering en veramerikanisering (1921-1945)

Canada veranderde steeds meer en de Frans-Canadees werd meegesleurd in deze ontwikkeling. Na de Eerste Wereldoorlog werd Canada bijna geheel onafhankelijk, tegelijkertijd met de andere dominions die deel hadden genomen aan de oorlog. De Canadees veramerikaniseerde, zowel anglofoon als francofoon, hoewel deze laatste, afgeschermd door zijn taal en tradities, minder gevoelig was voor de Amerikaanse invloeden.

Een belangrijke maatschappelijke verandering was de enorme industrialisatie die gepaard ging met een sterke urbanisatie; het platteland werd massaal verlaten. In 1890 woonde nog maar 3 procent van de bevolking in de stad; in 1930 al 60 procent en in 1951 zelfs 70 procent.

Toch bleef de Franse bevolking traditioneel en paste zich nauwelijks aan. De wanverhouding tussen hun denkwijze en de werkelijkheid werd steeds groter.

In 1936 werd Duplessis, leider van de Conservatieve Partij, gekozen als premier. Gezien het algemeen heersend klimaat in de jaren dertig bestond er echter wel de behoefte aan ingrijpende veranderingen. Gedurende zijn verkiezingscampagne beloofde Duplessis daar serieus wat aan te doen, maar de daadwerkelijke politiek die hij later voerde was daarmee niet in overeenstemming. Kapitalisme en traditionalisme waren zijn motto's. Hij schonk voornamelijk veel aandacht aan de landbouw en aan de kolonisatie van de onbewoonde gebieden van Quebec. De verouderde waarden golden nog steeds, maar de periode was onzeker en de Tweede Wereldoorlog dreigde uit te breken. De Frans-Canadezen werden gedwongen daar aan mee te

doen aangezien ze deel uitmaken van het Engelse dominion. Hierdoor kwamen ze in contact met nieuwe ideeën in de internationale wereld, hetgeen de traditionele ideologie ongetwijfeld heeft beïnvloed.

Gedurende de Tweede Wereldoorlog kwam de Canadese uitgeverij tot ontwikkeling, steeds meer Frans-Canadese werken worden gepubliceerd. Tot op dat moment werd deze sector beheerst door voornamelijk Fransen; de Duitse bezetting heeft de Franse buitenlandse uitwisselingen echter stop gezet.

Félix-Antoine Savard hield in zijn streekroman *Menaud, Maître-Draveur* geen rekening met de ontwikkelingen die zijn land doormaakte, hij bleef trouw aan de ideeën van zijn voorganger Louis Hémon. Het verhaal speelt zich af in het prachtige gebied van Charlevoix en het thema dat in *Maria Chapdeleine* werd uitgespit wordt hier weer opgepakt. Als Leitmotiv van *Manaud Maître-Draveur* gold de beroemde zin van Louis Hémon: ‘We zijn driehonderd jaar geleden gekomen en we zijn gebleven... Om ons heen zijn er vreemdelingen gekomen die wij barbaren noemen! Ze hebben bijna al het geld gepakt. Maar er is niets veranderd in het land van Quebec. En niets zal veranderen omdat wij een getuigenis zijn... doorzetten... ons handhaven... een volk dat niet kan sterven.’ (*Maria Chapdeleine*, pp. 197-198)[3]. Wederom werd het traditionele thema van de aarde en de trouw aan het verleden verheerlijkt. Me-

naud ging echter wel verder, hij riep de bevolking op om in opstand te komen tegen de 'barbaren', om voor hun land op te komen.

Als een antwoord op dit schrijnende verhaal, verschijnt in 1938 *Trente Arpents* van Ringuet. Ook dit boek behoorde tot het genre van de streekroman. Ringuet beschreef de intense liefde van de boer voor zijn land. Maar de nieuwe generatie had andere interesses en zo verdwenen de zonen ofwel naar de stad ofwel emigreerden ze Amerika waar ze zelfs al gauw hun naam lieten veramerikaniseren. Trouw aan het vaderland, trouw aan de overledenen... De boodschap aan het einde van de roman luidde als volgt: men moet veranderen of dood gaan, een andere keuze is er niet. Tenslotte zal de roman van Germaine Guèvremont, *Le Survenant* (1945) nogmaals het einde van het genre streekroman bevestigen. De hoofdpersoon, Le Père Beauchemin, droomde van een ideale afstammeling, van een zoon die het vaderland zou kunnen overnemen. Deze droom was echter onhaalbaar, de naam Beau-chemin - 'mooiewegen' - zegt het al. Deze drukte het heimelijke verlangen uit van de landbouwer naar nieuwe perspectieven, naar een nieuwe toekomst. Deze roman-droom week echter af van de toenmalige ideologie van berusting en conservatisme, die tot op dat moment de streekroman kenmerkte. In 1938 verscheen eveneens de roman van Léo-Paul Desrosiers *Les Engagés du grand portage*, een indrukwekkende beschrijving van de gigantische onderneming van de bonthandel, in de grote vlakten van het noordwesten, aan het begin van de negentiende eeuw. Dit was de beste en tevens laatste historische roman.

Deze romans sloten een historische periode af. Quebec was zich aan het ontwikkelen. De Frans-Canadezen willen niet meer alleen maar de traditie voortzetten, de oude waarden hebben niet meer dezelfde kracht. Werken aan een nieuwe en betere toekomst, daar was Quebec aan toe.

De sociale roman (1945-1958)

Aan het einde van de Tweede Wereldoorlog was Duplessis nog steeds premier van Quebec. Zijn conservatisme verhinderde echter de positieve evolutie van de provincie. De voorzieningen zijn zeer verouderd, het onderwijssysteem was slecht, de media waren verre van effectief. Zonder financiële ondersteuning viel er weinig aan de situatie te veranderen en binnen korte tijd lag Quebec ver achter op de andere provincies van Canada. De periode waarin Duplessis regeerde werd later - terecht - de 'période noire' - 'het sombere tijdperk van Duplessis' - genoemd. Na zijn dood in 1959 zou er veel werk verricht moeten worden om de schade te herstellen die hij het land heeft toegebracht. Niet alleen hij was schuldig, de katholieke kerk was medeplichtig, hetgeen de bevolking de kerk niet in dank had afgenomen, zoals pas echt duidelijk werd in de jaren '60. Ondanks de traditionalistische politiek van Duplessis verdween de streekroman om plaats te maken voor een nieuw genre, dat gericht was op de realistische beschrijving van de aanpassingsproblemen van de rurale bevolking aan het leven in de industrie van de grote steden. In de loop van de jaren '40 verschenen kort na elkaar twee romans waarin het arbeidersmilieu beschreven werd: *Au pied de la pente douce* van Roger Lemelin (1944) en *Bonheur d'Occasion*[4.] van Gabrielle Roy (1945). Voor het eerst sloten de schrijvers aan bij de realiteit en doorbraken ze zodoende de literaire traditie.

In Lemelins boek wordt de barokke wereld van een volksbuurt van het stadje Saint-Saveur[5.] geschilderd. Denis Boucher, de hoofdfiguur van dit verhaal, voelde zich verheven boven de dorpsruzies die het stadje bezig hielden, maar al gauw

realiseerde hij zich dat hij niet echt was. Tenslotte trok hij zich terug in het schrijven en al peinzend werd hij er zich van bewust dat hij in een in verval geraakte cultuur leefde. Door hem sprak Lemelin voor heel Quebec van die tijd.

In *Bonheur d'Occasion* beschreef Gabrielle Roy het lot van een arbeidersfamilie die in een arme volksbuurt van Montreal, Saint-Henri, woonde in de jaren '30. De industrialisatie was in volle gang en de stad werd door de jeugd gezien als een uitdaging. Het plattelandsleven voldeed niet meer aan de behoefte van de nieuwe ambitieuze generatie. Maar de titel van de roman gaf al aan ‘toevallig geluk’, het overschakelen van het stadsleven was niet altijd even gemakkelijk, velen hadden moeite om zich aan te passen aan hun nieuwe omgeving. De maatschappij werd zeer hevig bekritiseerd.

Dit type roman, de sociale roman, getuigend van een belangrijke ideologische ontwikkeling in Quebec, heeft echter maar korte tijd bestaan. Behalve Gabrielle Roy en Roger Lemelin is merkwaardigerwijs niemand daar op door gegaan.

Vanaf de jaren '40 behoorde ook het theater tot de literatuur. Van het melodrama heeft dit genre afstand gedaan: Gratien Gélinas maakte een satire op de maatschappij (*Tit-Coq*, 1948); Marcel Dubé beschreef de intieme drama's van de zogenaamd burgerlijke families (*Zone*, 1949). De jaren '50 werden gekenmerkt door de opkomst van de televisie. Vele schrijversbesluiten in die kringen te gaan werken, hetgeen wel ten koste ging van de literatuur. Anderen wijdden zich aan het schrijven van psychologische verhalen, waarin voornamelijk het innerlijke leven een belangrijke rol speelt. Deze vernieuwing van de literatuur werd sterk gestimuleerd door de jonge opkomende generatie. Deze gehele sfeer wist André Langevin zeer goed weer te geven in zijn roman *Poussière sur la ville* 81956) - ‘stof over de stad’ - waarin verschillende normen met elkaar in conflict kwamen. (De invloed van *Madame Bovary* van Flaubert is hierin zeer duidelijk te onderscheiden.) Twee verschillende normen werden in het boek met elkaar geconfronteerd: die van een dokter die toeliet dat zijn vrouw overspel pleegt en die van het dorp, die het traditionele verstand vertegenwoordigt. De dorpsbewoners keurden deze relatie af, in het bijzonder de passiviteit van de echtgenoot. Tenslotte liep het verhaal uit op een schandaal. Door bemiddeling van een pastoor werd deze affaire beëindigd, dit zal indirect de dood veroorzaken van Madeleine. Deze psychologische roman zette de traditionele normen op het spel, zoals o.m. het traditionele patroon

man-vrouw, de rol van de kerk, de betekenis van het leven. De lezer werd echter vrij gelaten om daarover te oordelen, hetgeen vroeger de taak van de kerk was.

De Quebec-literatuur (1958-1980)

De ontwikkelingen die de Tweede Wereldoorlog met zich meebracht, de verbetering van het onderwijs, de industrialisatie, de televisie, de groeiende welvaart, zorgden ervoor dat Quebec steeds meer open stond voor de buitenwereld. Daarop volgde in 1958 een collectieve bewustwording die steeds duidelijker vormen aannam. De dood van Duplessis kwam voor velen als een opluchting en in 1960 namen de liberalen met Jean Lesage de regering over[7]. Niet alleen werd het 'Duplessisme' bekritiseerd, maar eveneens het beleid dat de katholieke kerk al die jaren gevoerd heeft. Zeer kenmerkend voor deze periode is de houding van de bevolking ten aanzien van het geloof vanaf het begin van de jaren '60: de meeste christelijke woorden - zoals bijvoorbeeld 'tabernakel', 'hostie' - werden ineens als scheldwoord gebruikt. Tegenwoordig zijn er nog maar weinig gelovigen onder de jongeren.

Een nieuwe periode brak aan: de periode van de 'Révolution tranquille', de 'Quiet Revolution'. Deze uitdrukking werd voor het eerst gebruikt door een Engels-Canadese journalist om de sfeer van hervormingen weer te geven die in de jaren '60 in Quebec heerste. De liberalen werkten snel en effectief samen met de intellectuelen aan de ontwikkeling van de provincie. Hun politieke parool luidde als volgt: als de Frans-Canadezen willen voortbestaan dan moeten ze een eigen staat creëren, waardoor ze zich politiek en economisch meer onafhankelijk zullen kunnen opstellen ten opzichte van de Engelsen. Ze moeten zelf het heft in handen nemen. De resultaten lieten niet lang op zich wachten en Quebec heeft in 'no-time' zijn buren grotendeels ingehaald, hetgeen echter vanzelfsprekend gepaard ging met een ernstige identiteitscrisis. Alle verouderde waarden werden ineens verworpen om plaats te maken voor nieuwere en modernere ideeën. De aandacht die eerder aan de landbouw besteed werd, kwam nu ten goede aan industrialisatie en modernisering. Er wordt eveneens veel aandacht geschonken aan de cultuur. Alle voorzieningen werden aangepast aan de moderne tijd. Met de verbetering van het onderwijs werd er ook meer aandacht geschonken aan de verspreiding van de nationale cultuur. Vanaf 1958 werd er door de universitaire studenten uit Quebec, Ottawa en Montreal geëist dat de nationale literatuur een belangrijkere plaats zal innemen. De media werden eveneens beter georganiseerd.

Vanaf 1960 trad Quebec internationaal steeds meer op de voorgrond, hoewel Ottawa en de federale regering (grotendeels Engels) het daar niet mee eens waren. Volgens de Canadese Constitutie vormde Canada een geheel en behoorden de provincies niet individueel internationale contacten te leggen. Quebec zet echter een systeem van 'Bureaux du Québec' en 'Délégations du Québec' op in het buitenland. In 1985 bestonden reeds 25 buitenlandse delegaties in veertien verschillende landen verspreid over vier continenten; de belangrijkste delegatie is de 'Délégation du Québec' die in 1961 in Parijs was opgericht en die tevens een diplomatieke erkenning kreeg van de Franse regering. Beide landen werkten in coöperatief verband, er bestond een 'Office Franco-Québécois' voor de jeugd en met Frankrijk sloot Quebec zijn eerste internationale overeenkomst (1965) ondanks de afkeuring van Ottawa, hetgeen aanleiding gaf tot protocolaire 'ruzies' tussen Frankrijk en Canada. De komst van generaal De Gaulle tijdens de Internationale Wereldtentoonstelling in 1967 verergerde deze zaak toen hij zijn sindsdien beroemde

zin 'Vive le Québec Libre' uitriep in een periode waarin de onafhankelijkheidspogingen van Quebec al voor de nodige onrust zorgden.

Er was dus daadwerkelijk sprake van een revolutie, evenwel zonder geweld en vandaar de term 'Révolution tranquille'. De Frans-Canadezen hadden voortaan een aparte status binnen Canada. In 1968 werd de Parti Québécois opgericht door René Lévesque, zodat Quebec voortaan ook zijn eigen politieke partij had, die aan de macht zou komen in 1975. René Lévesque werkte voornamelijk aan de onafhankelijkheidsstrijd van Quebec. In 1977 werd door toedoen van de Parti Québécois de 'Loi 101' aangenomen, die stipuleert dat de Franse taal voortaan als eerste en officiële taal zal gelden in de provincie Quebec. Dit was wederom een grote stap naar de onafhankelijkheid. Tenslotte zou de bevolking een referendum voorgelegd worden waarin zij zou kunnen kiezen voor of tegen de 'Souveraineté-Association'.

De bruisende periode van de 'Révolution tranquille' viel samen met een enorme literaire bloei. De meeste schrijvers waren politiek geëngageerd en werkten mee aan de ontwikkeling van hun land.

les Chambres de Bois van Anne Hébert beschrijft de overgangsperiode van het 'Duplessisme' naar de 'Revolution' aan het einde van het 'sombere tijdperk' van Duplessis. Deze poëtische roman beschrijft alle onopgeloste tegenstellingen: dood en leven, realiteit en droom, leugen en waarheid. Maria Chapdeleine, Rose-Anna en Florentine Lacase van *Bonheur d'Occasion*, de vader Beauchemin van Germaine Guèvremont en alle andere figuren van het verleden verdwenen langzamerhand om plaats te maken voor nieuwe personages. De verbazingwekkende bloei van de poëtische roman vloeit voort uit een hevige identiteitscrisis. Men probeerde de traditionele romanvorm te doorbreken[8]. De nieuwe vormen irriteerden sommigen, scandaliseerden anderen, maar lieten niemand ongevoelig.

Jacques Godbout[9] kan beschouwd worden als een sleutelfiguur voor het beschrijven van de sociale ontwikkelingen van Quebec. Zowel maatschappelijk als literair is zijn werk belangrijk. In *L'Aquarium* beschrijft hij de sfeer die aan het einde van het 'sombere tijdperk van Duplessis' heerste. De taalproblematiek is in zijn romans zeer duidelijk aanwezig. Via de taal, hun eigen Frans-Canadese taal, verkrijgen zijn personages een eigen identiteit. François Galarneau heeft een patatkraam ergens op het Tle Perrot aan de rand van Montreal. Hoewel François verwijst naar

Frankrijk is de achternaam 'Galarneau' een typische naam uit Quebec. François Galarneau heeft bovendien een Frans-Canadese vriendin. Al nadenkend komen François en Marise er achter dat Quebec geheel gekoloniseerd is en via het schrijven verwerven ze zich tenslotte een plaatsje als 'Québécois' in het wijdse Canada.

Réjean Ducharme

Deze combinatie van de functie van taal en van het schrijven werd in die tijd heel veel gebruikt. De taal en het gebruik van die taal waren de wapens die de Frans-Canadese schrijvers gebruikten om hun land te veroveren. Taal werd echter niet alleen gebruikt in combinatie met engagement, de schrijvers houden zich ook puur bezig met de taal zelf. Het spelen met woorden, uitdrukkingen, zinsopbouw... was ook een zeer kenmerkend element in de literatuur uit die tijd.

In *Prochain Episode* probeerde Hubert Aquin de omstandigheden vast te leggen die het schrijven van een boek bevorderden. Het schrijven was daarin nauw verbonden met het leven en zodoende met de revolutie. Maar de taal op zich werd ook revolutionair aangepast aan de nieuwe realiteit. Boven de taal van Zola en Balzac werd de Frans-Canadese taal verkozen, met de nieuwe woorden en uitdrukkingen die de echter realiteit van deze bevolking weergaven. Beide elementen namen een belangrijke plaats in in de literatuur van de jaren '60.

Kenmerkend was ook de heersende nostalgie ten opzichte van de jeugd. Deze symboliseerde de toestand waarin Quebec verkeerde: een land in opkomst, dat aan een nieuwe dynamische toekomst werkte. Réjean Ducharme had zich in het bijzonder in deze stroming onderscheiden. De jongeren weigerden opgeslokt te worden door de wereld van de volwassenen. Hun houding ten opzichte van de maatschappij en ten opzichte van het materialisme was zeer dubbelzinnig. Ze sloten zich min of meer af van de werkelijkheid. Hun voornaamste bezigheid was spelen met de taal, daarin hoopten ze vriendschap en liefde te vinden. Uit Ducharme's boeken (bijvoorbeeld *L'Avalée des Avalées* of *L'Hiver de Force*) spreekt teleurstelling en eenzaamheid, vaak in combinatie met veramerikanisering. Aldus werd de karakteristieke stemming van die jaren beschreven: men had 'nog meer' verwacht van de 'Révolution tranquille'.

De revolutie brengt ook het feminisme voort met Nicole Brossard als een van de voornaamste figuren. Voor sommigen vertegenwoordigde zij de modernisering in Quebec, voor anderen getuigden haar teksten van verveling en vonden ze haar ideeën op 'ideologisch terrorisme' lijken. Ze las Barthes, Blanchot, Derrida. In 1976 was Nicole Brossard betrokken bij het oprichten van een feministische krant, Les

têtes de pioches. Wederom vormen de woorden het wapen dat het leven zal veranderen en het leven van de vrouw in het bijzonder. Het lichaam en de stad smelten samen om een geheel te vormen als symbool van de nieuwe plaats die de vrouw in de maatschappij inneemt. Steeds meer vrouwen gingen schrijven. In 1965 nam Marie-Claire Blais in *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* als het ware wraak op Trente Arpents van Ringuet, waarin alleen mannen voorkwamen, terwijl in *Une Saison* de vrouwen de hoofdrol spelen. Het is voornamelijk de oma die ‘regeert’. De oude normen en waarden mogen nog aangehouden worden, maar ditmaal onder leiding van vrouwen. Suzanne Jacob schiep ook een nieuw beeld van de vrouw in *Flore Cocon.* De vrouw maakte zich een bepaalde wijk van Montreal geheel eigen, de Cóte-des-Neiges, ze werd steeds onafhankelijker.

Het nationalisme gedurende de jaren '70 nam weer nieuwe vormen aan in de literatuur. De schrijvers richtten zich in het bijzonder op een bepaalde streek, meestal die streek die hun het meest vertrouwd was. Deze beschreven ze met de originele terminologie uit die streek en de gezamenlijke romans gaven zodoende een zeer levendig beeld van de verschillende gedeeltes van Quebec uit die tijd. Michel Tramblay heeft zo op een schitterende manier het Plateau Mont-Royal, een Franstalige volksbuurt in het oosten van Montreal weten te beschrijven in bijvoorbeeld *La grosse femme d'à côté est enceinte - ‘de dikke vrouw van hiernaast is in verwachting' - of, later, in Thérèse et Pierre à l'école des Saints-Anges*, boeken die al snel bestsellers werden.

In deze periode verscheen ook *L'Amélanchier* van Jacques Ferron, waarin hij het verhaal vertelde van een klein meisje Tinamer, dochter van Léon de Portanqueu, die de wereld in tweeën heeft gedeeld: het goede en het kwade. Een sprookje dat de lezer naar de wonderbaarlijke wereld van de kinderen meesleurt, op zoek naar een eigen identiteit, een kinderverhaal dat echter alleen voor volwassenen was bestemd. Eerder al, in 1969, kwam *Le Ciel de Québec* van Ferron uit, waarin hij de mythologie van Quebec herschrijft. Een nieuwe identiteit zal aan Quebec gegeven worden, evenals een nieuw verleden.

De onafhankelijkheidsstrijd neemt steeds duidelijker vormen aan. Literatuur en de evolutie van Quebec hebben dezelfde strijdpunten. In 1980 organiseert de Parti Québécois een referendum: de bevolking moet over zijn toekomst beslissen: wil zij onafhankelijk zijn of niet?

Quebec en de literatuur na het referendum (1980)

Het referendum van 1980 loopt uit op een fiasco. De Parti Québécois, gesteund door het merendeel van de intellectuelen, had alles op alles gezet: ze had er gewoon op gerekend dat de bevolking zou instemmen met de ‘Souveraine-té-Association’. Maar het antwoorden is ‘nee’ en de teleurstelling is enorm.

In 1982 wordt een nieuwe constitutie opgesteld in de afwezigheid van de vertegenwoordigers van de Frans-Canadese regering. De nieuwe wetgeving is nagenoeg identiek aan die van 1867, maar nu mogen er wijzigingen aangebracht worden door het federale parlement, indien op z'n minst 50% van de bevolking daarin toestemt. Deze wetgeving kent het officiële burgerrecht toe aan de autochtonen. De Canadese grondwet heeft echter als bijzonder aspect dat het de zaken t.a.v. taal en onderwijs apart behandelt: Frans en Engels worden beide officiële talen van het land, de kinderen moeten onderwijs volgen in de taal waarin hun ouders ook zijn opgevoed. De Parti Québécois was hiermee niet tevreden, omdat niet genoeg tegemoet gekomen werd aan hun eigen politiek en in 1985 neemt René Lévesques zijn ontslag, de liberalen volgen hem weer op. Het eerste dat ze weer veranderen in de ‘Loi 101’, een wet die met zoveel moeite tot stand gekomen was en waar zo gemakkelijk weer afstand van gedaan werd... Zal Quebec uiteindelijk toch verdwijnen en geassimileerd worden door Engels-Canada?

La vie en prose van Yolande Villemaire vertegenwoordigt voornamelijk de stem van vrouwen, maar de wereld die ze schildert is ook kenmerkend voor de periode die vlak op het referendum volgt: geen vertrouwen, een verwarrende tijd die tot uiting komt in de vormgeving van de romans waarin de verhalen door elkaar heen lopen en het vaak moeilijk is te onderscheiden wie wat zegt en wanneer.

De schrijvers van de jaren '80 zijn op zoek naar nieuwe, universelere thema's. Het pure nationalisme is al weer achterhaald, er wordt minder over Quebec in het bijzonder geschreven. Zo reizen de personages van Jacques Poulin in *Volkswagen Blues* door heel Amerika, van Gaspé tot San Francisco. De verteller gaat met zijn vriendin op zoek naar zijn broer Théo en de weg die naar hem leidt valt langzamerhand samen met die van de eerste kolonisten die naar het westen trokken. De lezer wordt geconfronteerd met de persoonlijke en collectieve mythen en herinneringen van het verleden, die zodoende weer bovengehaald en opnieuw bekeken wordt.

De Frans-Canadezen richten zich niet alleen meer op Quebec maar openen zich steeds meer voor de wereld. De kaders van de romans bevestigen dit nogmaals. De verhalen spelen zich vaak af in Amerika, zoals de titels reeds al aangeven, bijvoorbeeld *Une Histoire Americaine* van Jacques Godbout, waarin duidelijk blijk wordt gegeven van de veramerikanisering van de provincie.

Kenmerkend is ook de grote plaats die aan de randfiguren in de maatschappij wordt gegeven. In *Encore une Parti pour Berri* van Pauline Harvey zwerven Bloc en Shawinigan door Montreal op zoek naar alles en niets. Het boek geeft blijk van een grote liefde voor de stad (Montreal), voor de hippies en in het bijzonder voor de vrijheid. Het zou de liefde voor Quebec kunnen symboliseren evenals voor de uiteindelijk gevonden autonomie als enige Franstalige provincie in Amerika, als buitenbeentje.

De boeken krijgen een steeds grotere bekendheid in en buiten de provincie. Zo heeft Yves Beauchemin enorme successen geboekt met *Le Matou.* Vanuit Montreal bekijkt Beauchemin de wereld en hij is er zichzelf zeer goed van bewust dat de identiteit en de toekomst van Quebec nog steeds aan een zijden draadje hangt.

De Franse pionier is in de loop der eeuwen zeer veranderd: van Fransman is hij Canadees en 'Québécois' geworden en momenteel wordt hij zelfs steeds meer Amerikaan. De literatuur heeft de verschillende etappes van deze ontwikkeling duidelijk weten te illustreren. De belangrijkste veranderingen hebben echter plaats gevonden tijdens de 'Révolution tranquille'. Van een zeer traditionele literatuur, die sterk beïnvloed was door Frankrijk, is Frans-Canada overgestapt naar een zeer autonome en specifieke eigen literatuur.[6.]

Bibliografie:

Romans:

Aquin, Hubert, Prochaine Episode. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965.
Aubert de Gaspé jr., Philippe, Le Chercheur de trésor ou L'Influence d'un livre. Montréal, Réedition-Québec, 1968.
Aubert de Gaspé sr., Philippe, Les Anciens Canadiens. Montréal, Fides, coll. 'Bibliothèque canadienne-française', 1970.
Beauchemin, Yves, Le Matou, Montréal. Ed. Québec-Amérique, 1981.
Blais, Marie-Claire, Une Saison dans la vie d'Emmanuel. Montréal, Ed. du Jour, coll. 'Les romanciers du jours', 1965; herdrukt bij Montréal, Ed. Quinze, 1975.
Brossard, Nicole, French Kiss. Montréal, Ed. Quinze, 1974.
Desrosiers, Léo-Paul, Les Engagés du Grand Portage. Montréal, Fides, coll. 'Bibliothèque canadienne-française', 8e éd. 1969.
Ducharme, Réjean, L'Avalée des Avalées. Paris, Gallimard, 1966.
Ducharme, Réjean, L'Hiver de Force. Paris, Gallimard, 1973.
Ferron, Jacques, Le Ciel de Québec. Montréal, VLB éditeur, 1969
Ferron, Jacques, L'Amélanchier. Montréal, VLB éditeur, coll. 'Courant', 1986.
Godbout, Jacques, L'Aquarium. Paris, Seuil, 1962.
Godbout, Jacques, Salut Galarneau. Paris, Seuil (Points), 1967.
Godbout, Jacques, Une Histoire Américaine. Paris, Seuil, 1986.
Guèvremont, Germaine, Le Survenant. Montréal, Beauchemin, 1945.
Harvey, Pauline, Encore une Parti pour Berri. Montréal, Ed. de la Pleine Lune, 1985.
Hebert, Anne, Les Chambres de bois. Paris, Seuil (Points), 1958.
Jacob, Suzanne, Flore Cocon. Montréal, Ed. Parti Pris, coll. 'Paroles', 1981.
Laberge, Albert, La Scouine. Montréal, Edition privée, 1918.
Langevin, André, Poussière sur la ville. Montréal, Le cercle du livre de France, 1956.
Lemelin, Roger, Au Pied de la Pente Douce. Montréal, CLF-Poche, 1967.
Marie-Morin, Histoire Simple et Véritable. Jaarboeken, uitgegeven door Ghislaine Legendre, Montréal, P.U.M.
Poulin, Jacques, Volkswagen Blues. Montréal, coll. Québec-Amérique, 1984.
Poulin, Jacques, Les Grandes Marées. Montréal, Leméac. 1986.
Ringuet (pseudoniem voor Philippe Panneton), Trente Arpents. Paris, Flammarion, 1938.
Roy, Gabrielle, Bonheur d'Occasion. Montréal-Paris, éd. Stanké, coll. Québec 10/10, no. 6, 1977.
Savard, Félix-Antoine, Menaud, Maître-Draveur. Montréal, Fides, coll. du 'Nénuphar', 1948.
Tremblay, Michel, La grosse femme d'à côté est enceinte. Montréal, Leméac, coll. 'Romans Québécois', 23, 1978.
Tremblay, Michel, Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges. Montréal, Leméac, coll. 'Romans Québécois', 42, 1980.
Villemaire, Yolande, La Vie en Prose. Montréal, Ed. des Herbes Rouges, coll. 'Lectures en vélocipède', 1980.

Studies:

Bayard, Caroline, ‘Double impression de Nicole Brossard’, in Lettres Québécoises, 36, Hiver 84-85.
‘Dossier Québec 86’, in Magazine littéraire no. 234, Okt. 1986.
Dionne, René, Le Québécois et sa littérature. Sherbrooke, Ed. Naaman-A.C.C.T., 1984.
Ginguere, Suzanne en Trepanier, Marie-Claude, ‘Yolande Villemaire, Intervieuw’, in Lettres Québécoises, no. 40, Hiver 85-86.
Linteau, Durocher, Robert, Ricard, Histoire du Québec contemporain. tome II: Le Québec depuis 1930, Montréal, Ed. du Boréal Express, 1986.
Milot, Louise, ‘Pauline Harvey, Intervieuw’, in Lettres Québécoises, no. 40, Hiver 85-86.
Rioux, Marcel, Les Québécois. Paris, Seuil, coll. ‘Le temps qui court’, 1974.
Robidoux, Réjean, ‘Hommage à Gabrielle Roy’, in Lettres Québécoises, no. 32, Hiver 83-84.

Eindnoten:

1. Cf. Marcel Rioux, 1974, p. 5.
2. De Péribonka is een rivier die uitmondt in het Lac Saint-Jean in Noord-Ouebec.
3. ‘Nous sommes venus il-y-a trois cents ans et nous sommes restés... Autour de nous des étranges sont venus qu'il nous plaît d'appeler des barbares! Ils ont pris presque tout l'argent, mais au pays de Québec rien n'a changé. Rien ne changera parce-que nous sommes un témoignage... persister... nous maintenir... une race que ne sait pas mourir.’
4. Dit boek is tevens verfilmd.
5. Dit stadje ligt in de Laurentides, het bergachtige gebied ten noorden van Montreal.
7. Cf. ‘Sous le signe de la Révolution tranquille, de 1960 à nos jours’ in Linteau-Durocher-Robert-Ricard, 1986, p. 391.
8. Cf. Victor-Lévy Baulieu in zijn Saga des Beauchemins.
9. Jacques Godbout (1933-), cineast, journalist en romanschrijver, heeft vele artikelen, essays en gedichten gepubliceerd. Zijn romans zijn telkens weer een getuigenis van de gebeurtenissen die de ontwikkeling van Quebec hebben bepaald.
6. Cf. Dionne, 1984, p. 117.

Carla Visser

Het korte verhaal in Canada: een vergelijkende studie

Het korte verhaal is in Canada een populair en veelbeoefend genre[1]. Opmerkelijk veel schrijvers produceren korte verhalen en niet alleen, zoals elders als een aanloopje voor een carrière als romancier. Enkele van de bekendste Canadese schrijvers beperken zich zelfs bijna uitsluitend tot het korte verhaal, zoals Alice Munro en Mavis Gallant. Het mag daarom een verrassing heten dat er in de literaire kritiek uitermate weinig aandacht aan deze vorm wordt besteed. Vooral vanuit een comparatistisch oogpunt is ‘het Canadese korte verhaal’ namelijk een interessant verschijnsel. Terwijl in de kritiek van langere werken de nadruk in het algemeen wordt gelegd op de (met name thematische) overeenkomsten tussen de Frans- en Engelstalige Canadese literatuur, is men bij het vergelijken van de kortere werken al vlug gedwongen in te zien dat zij voortkomen uit twee zeer verschillende tradities. Hoewel ook in het korte verhaal thematische overeenkomsten tussen Frans- en Engels-Canadese literatuur niet moeilijk zijn te vinden, zijn de ‘culturele’ verschillen wellicht duidelijker en belangrijker dan in de roman of poëzie. Aan deze verschillen is dit artikel gewijd.

‘Het korte verhaal’ komt in de literatuur van Quebec voort uit de orale tradities van de ‘conteurs’, de vertellers die de lange winteravonden in het koude Frans-Canada opvulden met verhalen over de houthakkers en pelsjagers die de veilige omgeving van de boerendorpen hadden verlaten om hun geluk elders te zoeken. Bijgelovigheid was het belangrijkste ingrediënt van deze verhalen, waarin de avonturiers regelmatig contact hadden met de duivel, in welke gedaante dan ook.

Tegen het eind van de 19e eeuw, toen de pioniers van de Frans-Canadese literatuur door de katholieke Kerk ervan weerhouden werden romans te schrijven in verband met hun losbandigheid en slechte invloed op het publiek, werden deze mondelinge verhalen door schrijvers als Fréchette en Philippe-Aubert de Gaspé ‘geliterariseerd’; dat wil zeggen, niet alleen schriftelijk vastgelegd, maar vaak ook voorzien van subtiel ironisch commentaar op de bijgelovigheid waaraan de Kerk in grote mate haar macht dankte. Dit gebeurt voornamelijk door het gebruik van een fictieve verteller, waarvan de houding tegenover het vertelde duidelijk niet altijd overeenkomt met die van de auteur. Ook het ‘mondelinge’ taalgebruik van deze verteller, vol grammaticale fouten en typisch Frans-Canadese uitdrukkingen, draagt bij tot de afstand tussen hemzelf en de auteur. In Fréchette's *Contes de Jos Violon*, bijvoorbeeld, denkt de verteller, net ontwaakt uit een diepe dronkemansslaap, dat de wereld door bovennatuurlijke machten is omgedraaid om hem te straffen voor zijn gedrag; de rivier stroomt zelfs opwaarts, en waar hij denkt in Ottawa aan te komen, vindt hij het houthakkerskamp waaruit hij was vertrokken - en dat ‘dus’ betoverd is: ‘Croyez-moi ou croyez-moi pas, les enfants, j'étions revirés bout pour bout, ou sens devant derrière, comme on voudra. Tandis qu'on dormait, le sorcier nous avait charriés, avec le chantier, de l'autre côté de la Gatineau’ (‘Je kunt me geloven of niet, kinderen, maar we waren helemaal omgekeerd, of ondersteboven gezet, wat je maar wilt. Terwijl wij sliepen, had de tovenaar ons, met de rest van het houthakkerskamp, naar de andere kant van de Gatineau-rivier getoverd.’) Sindsdien gaat Jos Violon niet meer zo ver van huis.

Deze vroeg schriftelijke ‘contes’ spruiten voort uit een verlangen om aan Frans-Canadese tradities vast te houden, zodat ze, ondanks hun frequent subversief gebruik, toch niet uit de toon vallen in een nationalistische literatuur en ideologie,

waarin de kerk, de taal, het land en de traditie worden afgeschilderd als de belangrijkste factoren voor het geluk van het Frans-Canadese volk.

Naast deze literaire versies van traditionele ‘contes’ verschenen er ook sentimentele verhalen van de hand van onder andere ‘Françoise’ en Mme Dandurand, waarin dezelfde waarden op andere manieren worden bevestigd. Hier ligt de nadruk niet langer op de bovennatuurlijke afstraffing van degenen die zich niet aan de normen houden, maar op de onveranderlijkheid en gerechtigheid van de gevestige orde. Qua thematiek, vorm en verteltechniek, komen deze verhalen dichter bij de ‘nouvelle’ van de 20e eeuw, waarin de fictieve verteller en zijn bovennatuurlijke avonturen plaats maken voor - zij het hier nog zeer simplistische - psychologische beschrijvingen in een realistische stijl. Daarbij moet wel gezegd worden dat het realisme van deze verhalen niet betekent dat de gecreëerde wereld inderdaad overeenkomt met de realiteit; zij komt veeleer overeen met de bovengenoemde traditionele ideologie.

Net als in de roman komt er slechts zeer geleidelijk een verandering in zowel de thematische als de formele aspecten van het korte verhaal, tot de ‘Révolution tranquille’ van de zestiger jaren een nieuwe opbloei veroorzaakt. Na de Eerste Wereldoorlog begint de literatuur zich te emanciperen van de oude (en verouderde) ideologie. Een nieuw soort personage, ontgoocheld door de ontoereikendheid van de traditionele waarden, probeert - meestal tevergeefs - nieuwe antwoorden te vinden die de traditionele structuren te buiten gaan. Wanhoop, uitzichtloosheid en eenzaamheid karakteriseren vele van de werken uit deze periode, waarin Quebec niet langer kan fungeren als veilige thuishaven. Dit gaat gepaard met een toenemende aan-

dacht voor de psychologie van de individuele personages, waarbij de stem van de alwetende, onpersoonlijke auteur steeds vaker wordt vervangen door een beperkt gezichtspunt.

In het titelverhaal uit Anne Héberts verhalenbundel *Le Torrent*, door de schrijfster zelf gedateerd op 1945, creëren deze thema's een beklemmende, claustrofobische atmosfeer, waarin de hoofdpersoon langzaam maar zeker ten onder gaat. De jonge François woont met zijn strenge en veeleisende moeder op een afgelegen boerderij en is tot zijn schooljaren geheel verstoken van ander menselijk contact. Zijn moeder probeert uit alle macht van hem een ‘puur’ wezen te maken, dat niet aan emoties ten prooi kan vallen. Uiteindelijk wordt deze gehate moederfiguur door het paard Percival - door François bewondert omdat zij hem niet kan temmen - gedood, maar François' opvoeding is ‘gelukt’ en hij blijft ongelukkig. Dit trieste verhaal is door de criticus Gilles Marcotte vergeleken met het ‘drame spirituel du Canada français’: het drama van Frans-Canada zelf, als een natie, waarin de mensen ondergeschikt zijn gemaakt aan een ideaal, namelijk, de overleving van de traditionele Frans-Canadese cultuur[2]. De ‘torrent’, de bergstroom, is net als het paard Percival een allegorische aanduiding voor de emoties die de moeder - zelf een symbool voor de verstarde en verstarrende maatschappij van Quebec - wil bedwingen; François' doorheid, het gevolg van een klap van zijn moeder, is een duidelijk symbool voor het resultaat van dit ideaal; en ook de verlaten boerderij, de zwerfkat, de reizende koopman, enzovoort, hebben allegorische functies. Ondanks het gebruik van de eerste persoon is dit in geen enkel opzicht een realistisch verhaal.

Het één jaar later verschenen verhaal ‘L'Héritage’ van Ringuet is minder uitdrukkelijk allegorisch. Als de erfgenaam van een van de boeren in ‘Grand Pins’, probeert de stedeling Albert zijn boerderij weer nieuw leven in te blazen. Als de zomerregen uitblijft, wordt hij door de bijgelovige boerenbevolking als de schuldige gezien: hij is niet alleen een vreemdeling, maar hij heeft zich ook te vaak uitgelaten over de manier waarop hij lijkt te worden achtervolgd door pech. Net als François zal Albert nooit het geluk vinden; en net als bij François is dit in grote mate te danken aan wat hij van zijn ouders heeft meegekregen. Hoewel de verteltrant van dit verhaal realistisch is, hebben toch veel elementen een primair symbolische betekenis, zoals de regen die begint te vallen zodra Albert het

land zijn rug heeft toegekeerd.

Ook Jacques Ferrons *Contes* (1968) zijn sterk allegorisch. Aan het eind van 'Cadieu' (1962) steekt de hoofdpersoon zijn ouderlijk huis in brand, om zich zo te ontdoen van de macht die de oude tradities over hem hebben - en die François en Albert zoveel leed berokkenden. In 'La Vache Morte du Canyon' probeert de hoofdfiguur, de jongste zoon van een kleine boer, tevergeefs de door de Kerk en de staat geprezen idealen in stand te houden door in het verre Westen een boerderij te beginnen, aangezien daar in Quebec geen plaats meer voor is. Alle verhalen van Ferron laten zo zien hoe groot het verschil geworden is tussen de oude idealen en de realiteit en hoe het vasthouden aan deze idealen de bevolking van Quebec te gronde richt. Al deze verhalen leggen op de een of andere manier een vinger op de wonde, maar de juiste diagnose gaat zelden gepaard met een optimistisch voorstel voor de behandeling. Pas toen de verkiezing van de Liberale Partij in 1960 een politieke omwenteling inleidde, hervond de literatuur van Quebec haar vertrouwen in de toekomst - zij het meestal in de vorm van openlijke en heftige kritiek op de eigentijdse maatschappij. In de stroomversnelling waarin Quebec in de zestiger jaren terecht kwam, lag het misschien voor de hand dat het korte verhaal een bloeiperiode zou doormaken. Een kort verhaal kan nu eenmaal sneller geproduceerd worden en beter op actuele gebeurtenissen inspelen.

Zo vertelt Jacques Renaud in 'Le Cassé' (1964) het verhaal van de werkeloze, doodarme en gefrustreerde jonge Ti-Jean. 'Cassé' betekent hier zowel 'blut' als 'gebroken' en het hele verhaal wil aantonen hoe de maatschappijstructuur in Quebec jonge mensen als Ti-Jean breekt. Zij hebben geen zeggenschap over hun eigen leven en zelfs de taal die ze spreken, het 'joual', is zo verarmd dat ze geen uiting kunnen geven aan hun gevoelens. De auteur, die zich duidelijk aan de kant van zijn hoofdpersoon opstelt, gebruikt het 'joual' dan ook zelf en confronteert zo de lezer met de lelijkheid en ontoereikendheid van zowel deze taal als de werkelijkheid waaruit ze voortkomt. Werkeloosheid, geweld, de degradatie van de taal - het zijn allemaal problemen die pas in de jaren zestig officieel als problemen worden erkend, en de jonge generatie schrijvers stelt zich vaak zeer expliciet ten doel de hele bevolking ervan op de hoogte te brengen.

Veel publikaties uit de periode van deze 'Révolution tranquille' zijn in zekere zin documenten van een politieke en sociale actualiteit, die hun effect verliezen in een veranderende context. Minder aan mode onderhevig zijn bijvoorbeeld de verhalen waarin het verleden van Quebec kritisch wordt hergewaardeerd. Over het algemeen werd dit verleden na de 'révolution' van de jaren zestig geheel genegeerd; Quebec had daarmee immers afgedaan. In het pas in 1978 verschenen *Les Enfants du bonhomme dans la lune* werpt Roch Carrier een ironische blik op zijn eigen kindertijd, waarin zowel de kinderen als de volwassenen de meest fantastische 'waarheden' - afkomstig van de kerk en de staat - als zoete koek slikten. Door het gezichtspunt van het kind te kiezen, kan Carrier deze situatie bekijken met verwondering in plaats van verbittering; fantasie, overdrijving en geveinsd onbegrip geven deze verhalen vooral een komisch karakter. Er is hier dus geen sprake van een verzoening met het verleden, maar wel hervindt dit verleden zo een plaats in de geschiedenis van Quebec.

Dit is ook duidelijk het oogpunt van Jacques Ferrons *Conte*, die al eerder genoemd werden. Deze verhalen zijn net zo weinig realistisch als die van Carrier, maar hier zijn de fantasie en de symboliek geënt op de oude volksverhalen van Quebec. In feite neemt Ferron de rol van de traditionele 'conteur' over, van de verhalenmaker waarover in 'Suite à Martine' wordt gezegd: 'Le pays sans nos contes retourne à al confusion' ('Zonder onze verhalen geraakt het land weer in verwarring'). Nostalgie

en kritiek gaan dan ook hand in hand in deze moderne ‘contes’. Sterk gestileerd en vol Canadese uitdrukkingen, traditionele aanspreekswijzen en toespelingen op legendarische en echte gebeurtenissen uit de geschiedenis van Quebec, functioneren deze verhalen als een verbinding (qua vorm en thematiek) tussen het tijdperk van de ‘conteurs’ en nu.

Zoals uit het bovenstaande blijkt, is deze niet-realistische tendens, net als het vaak subversieve gebruik van fantasie, sterk verstrengeld met de traditie en de cultuur van Quebec. Hiermee samenhangend is de tendens voor de vertellende stem om zich, min of meer expliciet, een zekere autoriteit toe te eigenen: de autoriteit van verteller, en dus van de schepper van de gebeurtenissen en de personages van zijn verhaal. De door Fréchette gerecreëerde ‘conteur’ maakte al gebruik van deze autoriteit en zelfs Jacques Renaud beroept zich op zijn gepriviligeerde positie als verteller om de lezer duidelijk te maken wat zijn boodschap is. Zoals verderop zal worden gezien, maken de Engels-Canadese schrijvers liever aanspraak op de autoriteit van vertellers en personages die aanwezig waren bij de gebeurtenissen en onthouden ze zich ervan om deze gebeurtenissen te interpreteren. Met andere woorden: terwijl Engels-Canadese schrijvers hun verhalen juist als ‘echt gebeurd’, als meegemaakte werkelijkheid, proberen te presenteren, wordt in Frans-Canadese verhalen benadrukt dat het gaat om een verhaal, om iets dat met een bepaalde bedoeling door iemand is gecreëerd.

Het is dan ook niet verrassend dat veel moderne korte fictie in Quebec niet-realistisch is. Verscheidene auteurs en critici zien hierin het zoveelste bewijs voor de stelling dat de realiteit, voor Quebec en haar inwoners, nog steeds weinig zekerheid biedt, zodat verbeelding en fantasie nodig zijn als surrogaat-realiteit en om hun een identiteit te verschaffen. Ferrons eerste verhalenbundel heette niet voor niets *Contes du pays incertain* (Verhalen uit het onzekere land) en een van de bekendste liedjes over Quebec is dat waarin Gilles Vigneault zing: ‘Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver’, ‘Mijn land is geen land, maar winter.’

Deze tendenzen in de literatuur van Quebec stellen Engels-Canadese critici soms voor problemen: in een recensie van Ferrons in het Engels vertaalde *Contes* verwijt Gillian Davies hem een totaal a-politieke instelling, een morbide aandacht voor alles wat met de dood te maken heeft

en een overmatig gebruik van onduidelijke symboliek[3]. Als een realistische weergave van Quebec is een cartograaf die een kaart inkleurt (in 'Les Provinces') inderdaad niet toereikend, maar dit is dan ook geenszins de bedoeling van de 'conte', waarin het verloop van het verhaal zelf in zeer belangrijke mate ondergeschikt is aan de dieper liggende symbolische betekenis.

Zoals deze onjuiste interpretatie al suggereert, vervult de fantasie in het Engels-Canadese korte verhaal een veel minder belangrijke functie. De overwegend realistische trekken van de Engels-Candadese 'short story' zijn wellicht ten dele te danken aan het feit dat deze vorm haar oorsprong vindt in de journalistiek, in plaats van in een mondelinge verteltraditie.

De maatschappelijke structuur van Nova Scotia, het vroegst gekolonialiseerde deel van Canada, was geheel anders dan in Quebec, minder op landbouw gericht en minder afhankelijk van de decreten van de kerk - in dit geval voornamelijk de Presbyteriaanse Kerk. Een grote ambtenarenstand maakte het mogelijk dat diverse kranten en zelfs tijdschriften met elkaar concurreerden. Om lezers te trekken, maakten de uitgevers daarom hun kranten interessant met behulp van fictieve verhalen, die vaak op de voorpagina verschenen als 'open brieven'. Op deze manier publiceerde Thomas Haliburton, een van de eerste bekende schrijvers van korte verhalen in Noord-Amerika, zijn vele afleveringen tellende *The Clockmaker; or, The Sayings and Doings of Samuel Slick, of Slickville*, in de Novascotian in 1835. Sam Slick is een Amerikaan die, vergezeld van de verteller, door Nova Scotia reist en commentaar levert op wat hij daar ziet en meemaakt. Elk verhaal vormt een onafhankelijke eenheid, met een vaak overduidelijke moraal als eindpunt. Hoewel deze moraal essentieel is, de personages vaak karikaturaal zijn en de gebeurtenissen soms vergezocht, is de beschrijving van de werkelijkheid, van het landschap en de zeden, toch ook een belangrijk onderdeel van deze verhalen. Realisme, niet fantasie, dient hier als de basis voor sociale kritiek.

De journalistiek blijft een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van de Engels-Canadese literatuur. Niet alleen beginnen veel schrijvers hun carrière als journalist, maar ook bieden de relatief vele tijdschriften en kranten een uitstekende publikatiemogelijkheid voor korte verhalen. De overvloedige produktie van deze literaire vorm wordt verder in de hand gewerkt door de afwezigheid van copyright wetgeving, die de import en herdruk van Britse romans zo goedkoop maakte dat Canadese schrijvers op dat gebied niet konden concurreren.

In het kielzog van verdere kolonisatie van het land verschuift het middelpunt van de Canadese cultuur geleidelijk naar het westen, eerst naar Montreal, dan naar Ontario. In tegenstelling tot Quebec, dat al in de 17e eeuw bevolkt werd - en wel door een zeer homogene bevolkingsgroep: tot 1760 werden er alleen Franse katholieken tegelaten - werd het land ten westen van Quebec pas in de 19e eeuw ontsloten. Het belangrijkste doel van veel wat er toen geschreven werd was dan

ook een realistische beschrijving van het land, de natuur en de moeilijkheden waarmee de pioniers te kampen hadden. Vaak waren deze beschrijvingen van de alledaagse werkelijkheid zelfs min of meer expliciet bestemd voor potentiële immigranten in Groot-Brittanië. Een goed voorbeeld hiervan is te vinden in een kort verhaal van Susanna Moodie, 'Brian the Still-Hunter' (1852), waarin de lezer slechts één keer direct wordt toegesproken, en wel als volgt:

Ie... one fine, frosty spring day (don't smile at the term frosty, thus connected with the genial season of the year; the term is perfectly correct when applied to the Canadian spring, which, until the middle of May, is the most dismal season of the year)...

(... op een mooie, winterige voorjaarsdag (lach maar niet om mijn gebruik van de term winterig in verband met de lente; de term is zeer juist gebruikt, want de Canadese lente is, tot midden in mei, het akeligste seizoen van het jaar)...'

Pas tegen 1890 neemt een nieuwe generatie van in Canada geboren en getogen schrijvers het roer over en, terwijl deze niet meer zo zeer vanuit een immigranten-oogpunt schrijft, blijft de nadruk toch op de onmiddellijke, reële omgeving. De focus verschuift nu enigszins naar maatschappelijke verhoudingen, zoals in de verhalen van E.W. Thomson en D.C. Scott, maar in tegenstelling tot Frans-Canadese verhalen van dezelfde periode functioneren de personages primair als karakterstudies, niet als personificaties van goed en kwaad. Het is hierbij wellicht van belang dat, hoewel de kerk ook in Engels-Canada een belangrijke rol speelde, zij ten eerste niet zo machtig was als in Quebec en ten tweede niet zo mystiek georiënteerd: de religieuse waarden van deze pioniers deden hen zelden de werkelijkheid uit het oog verliezen. Dit gaat zelfs op voor de zogenaamde 'animal stories' van Charles D.G. Roberts en Ernest Thompson Seton, waarin de dieren zich veelal als mensen gedragen, maar waarin allegorische interpretaties van hun lotgevallen zelden voorkomen.

De meeste Engels-Canadese korte verhalen getuigen dan ook van een totaal andere kijk op het land dan de verhalen

uit Quebec. In zijn strijd tegen de natuur kan de Engels-Canadese kolonist zich niet op hulp van God beroepen en het land is voor hem zelden een bondgenoot of een rustpunt. F.P. Grove's 'Snow' (1932) is het verhaal van drie pioniers, in een ondergesneeuwd landschap, op zoek naar een vermiste man. Als de moeder verneemt dat haar zoon is doodgevroren, is haar reactie: 'God's will be done' ('Gods wil geschiede'), maar het hele verhaal berust op een gedetailleerde beschrijving van de kou, de sneeuw en het landschap, niet op symboliek. Zelden gaat de vertellende stem in dit verhaal haar positie van getuige te buiten om inzicht te bieden in de innerlijke wereld van de personages; en ze onthoudt zich van een duidelijke verdere interpretatie van de gebeurtenissen.

Ook in Sinclair Ross' 'The Lamp at Noon' (1938) is de natuur weer de tegenstander van de mens. Na jaren van droogte is Paul nog zo optimistisch gestemd dat hij van zijn land zal kunnen leven, maar zijn vrouw Ellen wil weg van het land, waar de lamp al om 12 uur 's middags aan is omdat de door de wind weggeblazen bovengrond de lucht verduistert. Na de zoveelste weigering van Paul om haar serieus te nemen, ontvlucht ze dan ook het huis, met de baby. Als Paul haar uren later vindt, in een zandverstuiving, is de baby gestikt en lijkt het erop dat Ellen nooit meer de oude zal zijn. Weer is hier de aandacht voor details frappant en hoewel de gedachten van de personages hier een grotere rol speln dan in Grove's verhaal, worden ook hier mogelijke symbolische betekenissen niet benadrukt.

Zowel Grove's als Ross' verhalen verschillen van Frans-Canadese verhalen van dezelfde tijd niet alleen qua thema maar ook, juist daardoor, qua vorm. Terwijl in de Frans-Canadese verhalen van Ringuet en Hébert 'het land' ook Quebec als een gemeenschap, of zelfs als een manier van denken, symboliseert, wordt in deze Engels-Canadese verhalen de strijd van de mens tegen de natuur vanuit een puur realistisch oogpunt bezien; eventuele symbolische implicaties blijven ondergeschikt aan de realistische verteltrant.

Ook veroorzaakte de latere en langzamere ontsluiting van het westen grote regionale verschillen, niet alleen door de verschillende geschiedenis van ieder stuk nieuw bewoond land, maar ook door de verschillende etnische achtergronden van de bevolkingsgroepen. Pas in 1867 wordt Canada officieel tot een natie samengevoegd en hoewel deze 'Confederation' ook in schrijvers nationalistische sentimenten losmaakt, blijft Canada toch meer een 'mozaïek' dan een 'smeltkroes' van verschillende culturen. Zowel de etnische als de regionale verschillen worden weerspiegeld in de literatuur: de verhalen van Alistair MacLeod, in *The Lost Salt Gift of Blood* (1976), spelen zich af in Cape Breton, W.D. Valgardson schrijft over Newfoundland in *Bloodflowers* (1973) en over de IJslandse gemeenschap in Manitoba in *God is Not a Fish Inspector* (1975). Jack Hodgins' *Spit Delaney's Island* (9176) heeft als enige locatie Vancouver Island, veel van Clark Blaise's verhalen in *A North American Education* (1973) spelen zich expliciet af in Montreal, en Alice Munro's korte verhalen zijn praktisch synoniem met zuidwest Ontario, net zoals Mordecai Richlers *The Street* (1969) synoniem met de joodse cultuur in Montreal.

Er kan dan ook geen sprake zijn van één enkele culturele 'code' voor Engels-Canada, zoals die er in Quebec wel is. Dankzij de lange en vooral homogene geschiedenis van het Frans-Canadese volk, kunnen schrijvers uit Quebec putten uit een overdaad aan traditionele, bijna mythologische, symbolen en connotaties, die voor hun lezers een min of meer constante en duidelijke betekenis hebben. Engels-Canadese schrijvers, aan de andere kant, zoeken dit contact met het uitermate heterogene Engels-Canadese publiek veelal via een realistische benadering, waarbij de werkelijkheid zelf zowel dient als 'grootste gemene deler', als ook als basis voor een verdere ontdekking van de specifieke 'sub-cultuur' van

waaruit de schrijver schrijft. Net als in Quebec brachten de zestiger jaren in Engels-Canada een literaire explosie teweeg, die met name het korte verhaal ten goede kwam. Maar terwijl in Quebec de literatuur in het teken van een nieuw nationalisme kwam te staan, betekende deze hernieuwde literaire activiteit in Engels-Canada juist een opbloei van duidelijk regionaal gebaseerde verhalen. Ross en Grove spraken slechts van ‘het land’, maar veel sindsdien verschenen korte verhalen beschrijven expliciet bestaande steden, stadjes en regio's. Zowel in Engels- als in Frans-Canada speelt de ‘onzekerheid’ van het land een belangrijke rol in de culturele ontwikkeling. Maar het speelt op verschillende manieren in deze twee culturen en met verschillende resultaten: Quebec, als een natie die berust op een fragile, onzekere minderheidscultuur, zoekt zekerheid in een innerlijke, symbolische en geestelijke waarheid die het mogelijk maakt een zekere afstand te bewaren ten aanzien van de sociale en politieke werkelijkheid, terwijl Engels-Canada juist vasthoudt aan de realiteit als binding tussen de vele verschillende culturele achtergronden en normen van haar inwoners.

Hoewel het moderne korte verhaal in Engels-Canada langzamerhand ook surrealistische, symbolische en fantastische trekken begint te vertonen, zijn deze veeleer te danken aan de invloed van het in Zuid-Amerika ontstane ‘magic realism’ dan aan een uitwisseling van vormen en thema's met de literatuur van Quebec. Dit is wellicht gedeeltelijk te danken aan het feit dat de traditionele literatuur van Quebec nooit veel internationale aandacht heeft gekregen, maar ook is de symboliek van Quebecs literatuur zeer nauw verbonden met de hele cultuurgeschiedenis en moeilijk te verplanten naar een andere ‘omgeving’. Verder is de bovengenoemde rol van de verteller van belang: de houding van de Frans-Canadese verteller ten aanzien van het vertelde verschilt zodanig van die van de Engels-Canadese verteller, dat de verwachtingen van de lezer een wederzijdse waardering vaak moeilijk of zelfs onmogelijk maken.

Dit betekent ook dat het realisme zoals dat wordt bedreven in Quebec vaak hele andere aspecten toont dan bijvoorbeeld dat van Munro of Ross. In Gabriella Roys verhalen, bijvoorbeeld, doet de positie van de verteller vee-

leer denken aan die van de traditionele 'conteur': zij is duidelijk aanwezig als vertellende stem, ze is alwetend en manipuleert de personages en gebeurtenissen zodanig dat hun individualisme en realisme worden overschaduwd door hun allegorische of symbolische functies. Terwijl Engels-Canadese realisten als Ross en Munro zich toeleggen op een beschrijving van de werkelijkeheid waarbij de 'boodschap' van het verhaal ogenschijnlijk op de achtergrond treedt, geven Frans-Canadese 'realisten' als Gabrielle Roy duidelijk blijk van een drang om een specifieke boodschap over te dragen en spreekt dan ook vaker de lezer aan. Beide benaderingen kunnen in elk geval ten dele worden teruggevoerd op de verschillende manieren waarop Frans- en Engels-Canadese schrijvers van korte verhalen al een eeuw geleden de werkelijkheid probeerden te begrijpen en te ordenen.

Al deze factoren dragen er dus toe bij dat in het Engels-Canadese korte verhaal fantasie en symboliek een ondergeschikte rol spelen in vergelijking met het korte verhaal in Quebec. Natuurlijk is dit allemaal enigszins versimpeld en geschematiseerd weergegeven; verdere kennismaking met beide literaturen zal wel complexere bindingen uitwijzen. Het ging er hier niet om aan te tonen dat er, ondanks de groeiende politieke, economische en zelfs sociale toenadering tussen deze twee 'founding nations', toch nog culturele verschillen zijn, die te danken zijn aan een verschillende sociale en culturele geschiedenis en die zich in het korte verhaal een belangrijke plaats hebben toegeëigend.

Beperkte bibliografie:

L.-H. Fréchette, Contes de Jos Violon (Montréal: Eds. L'Aurore, 1974); enkele van deze verhalen werden oorspronkelijk gepubliceerd in La Noël au Canada (1900), terwijl sommige verhalen al in 1894 in tijdschriften verschenen.
E.-Z. Massicotte, Conteurs canadiens-français du XIXème siècle (Montréal: Beauchemin, 1902): hier zijn o.m. de verhalen van Françoise en Mme. Dandurand te vinden.
Anne Hébert, Le Torrent (Montréal: HMH, 1963).
Ringuet (pseudoniem van Philippe Panneton), L'Héritage et autres contes (Montréal: Variétés, 1946).
Jacques Ferron, Contes (Montréal: HMH, 1968); deze bundel bevat verhalen die eerder verschenen in Contes du pays incertain (Montréal: Orphée, 1961) en Contes anglais (Montréal: Orphée, 1964), plus een aantal ongepubliceerde verhalen.
Jacquea Renaud, Le Cassé (Montréal: Parti Pris, 1964).
Roch Carrier, Les Enfants du bonhomme dans la Lune (Montréal: Stanké, 1979).
Gabrielle Roy, La Route D'Altamont (Montréal: Stanké, 1966).
Thomas Haliburton, The Clockmaker (nieuwe uitgave: Toronto: McClelland & Stewart, 1958).
Susanna Moodie, Roughing It in the Bush (London, 1852; nieuwe uitgave: Toronto: McClelland & Stewart, 1962).
E.W. Thompson, Old Man Savarin and Other Stories (Toronto, 1895; nieuwe uitgave: University of Toronto Press, 1974).
D.C. Scott, In the Village of Viger (1896; nieuwe uitgave: Toronto: Ryerson, 1945).
C.D.G. Roberts, The Last Barrier and Other Stories (Toronto: McClelland & Stewart, 1958; bloemlezing met o.a. verhalen uit Earth's Enigma's (1896) en The Kindred of the Wild (1902).

E.T. Seton, Selected Stories of E.T. Seton (University of Ottawa Press, 1977; met verhalen uit o.a. Wild Animals I Have Known (1898).
F.P. Grove, ‘Snow’, in Queen's Quarterly, 1932.
Sinclair Ross, The Lamp at Noon (Toronto: McClelland & Stewart, 1976).
Alistair MacLeod, The Lost Salt Gift of Blood (Toronto: McClelland & Stewart, 1976).
W.D. Valgardson, Bloodflowers (Toronto: Oberon, 1973) en God is Not a Fish Inspector (Toronto: Oberon, 1975).
Jack Hodgins, Spit Delaney's Island (Toronto: MacMillan, 1976).
Clark Blaise, A North American Education (Toronto: Doubleday, 1973).
Alice Munro, Dance of the Happy Shades (Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1968), Something I've Been Meaning to Tell You (Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1974), The Moons of Jupiter (Toronto: MacMillan, 1982), etc.
Mordecai Richler, The Street (Toronto: McClelland & Stewart, 1969).

Voor bloemlezingen, zie o.a. Gérard Bessette, De Québec à Saint-Boniface. Récits et nouvelles du Canada français (Toronto: MacMillan, 1968) en de vierdelige serie door Robert Weaver, Canadian Short Stories (Toronto: Oxford, 1960, 1968, 1978 en 1985).

Eindnoten:

1. Begin 1988 zal een bloemlezing van Canadese verhalen verschijnen bij Van Gennep, Amsterdam.
2. Gilles Marcotte, ‘Réédotopm d'un grand livre, Le Torrent d'Anne Hébert’, in La Presse, 18-01-1964.
3. Gillian Davies, ‘Tales from the Uncertain Country’, in Fiddlehead, no. 110 (Summer 1876).

Jaap Lintvelt

Sterven als de verdorste leeuweriken
Over 'Agonie' van Jacques Brault

De moderne Franstalige Canadese roman kent voortreffelijke auteurs zoals Antonine Maillet, Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Hubert Aquin, Jacques Godbout en Réjean Ducharme, die ook buiten Canada zeer gewaardeerd worden en in Frankrijk gehonoreerd zijn met prestigieuse literaire prijzen. Toch is deze literatuur in Nederland nog vrij onbekend gebleven, mede doordat vertalingen tot voor kort ontbraken. Uitgeverij Thoth publiceerde als eerste een tekst van een Franstalige Canadese auteur, *Agonie* van Jacques Brault, vertaald door Ernst van Altena[1.].

Het wetenschappelijke en literaire werk van Brault[2.], hoogleraar letterkunde en filosofie aan de Universiteit van Montreal, is buitengewoon veelzijdig: essays, een tiental bundels poëzie waaronder de bekende gedichten van *Mémoire* (1965), toneel, novelles en een korte roman, *Agonie*, die in 1985 bekroond werd met de Prix du Gouverneur Général voor de beste Canadese roman. In 1986 is het hele oeuvre van Brault gehonoreerd met de Prix David, de hoogste literaire onderscheiding van de Provincie Quebec.

Doordat de handeling van *Agonie* niet in chronologische volgorde verteld wordt, moet de lezer zelf trachten een reconstructie te maken van de verhaallijn, die als volgt geresumeerd kan worden. Na afloop van een filmavond over Nepal volgt de verteller zijn vroegere hoogleraar filosofie naar het Lafontaine-park in Montreal en wanneer deze in 'agonie' op een bank ligt, pakt hij diens grijze notitieboekje. Thuisgekomen probeert hij de hele nacht door de tragische levensloop van de hoogleraar te reconstrueren, waarbij hij put uit eigen herinneringen en zich baseert op gegevens uit het notitieboekje. De trieste jeugd van de hoogleraar, die na de dood van zijn vader bij zijn moeder is blijven wonen, kent als enige lichtpuntjes zijn jeugdliefdes: eerst voor zijn buurmeisje, dat echter verhuist, en later voor een serveerster uit een wegrestaurant, aan wie hij brieven schrijft zonder die te versturen. Na zijn studie 'vegeteert' hij als docent aan diverse scholen en tenslotte wordt hij hoogleraar scholastieke filosofie in Montreal. Daar is de verteller (tien jaar geleden ten opzichte van het vertelmoment) één van zijn weinige studenten. In 1968 vertrekt de hoogleraar voor een latinisten-congres naar Frankrijk, maar door de gebeurtenissen van de mei-revolutie ziet hij van het congres af, en na het zien van een reproduktie van Van Gogh reist hij door naar Nederland, waar hij in een fraai beschreven Rotterdam een poëtische verhouding heeft met een jonge Nederlandse vrouw, die evenals hijzelf eenzaam is en bij haar moeder woont. Is ze prostituée? Fantaseert ze of spreekt ze de waarheid? Die vragen blijven open, maar 'wat deed dat er toe? Ze hebben het spel beiden volmaakt gespeeld.' (p. 60) Zo herbeleeft hij zijn jeugdliefdes: 'Hij is vijftien jaar. Hij is acht jaar.' (p. 56) Vervolgens vertrekt hij naar New York en hoort daar dat zijn moeder overleden is. Wanneer 'het grote afwijzen' zich in hem gevormd heeft, trekt hij zich steeds verder uit het sociale bestaan terug en leeft tenslotte als clochard-filosoof in een oude treinwagon. Na een hartaanval wordt hij naar een ziekenhuis gebracht, waar hij ijlt over de delta van Maas en Rijn en de Rotterdamse Lijnbaan. Bij het verlaten van het ziekenhuis wordt hij vergezeld door een vrijwilligster die hem doet denken aan het *Meisje met de tulband* (in Nederland bekend als *Meisje met de parel*) van Vermeer, waardoor de herinnering aan zijn kortstondige relatie in Rotterdam weer bij hem opkomt:

> De buurt van het ziekenhuis leek niet op Rotterdam. Terwijl hij langzaam voortliep bleven zijn gedachten maar bij het visioen van een hoofd met een tulband, die levende en beminnelijke parel, het was tien jaar geleden, tafereel van een rustige extase, een bestaand, aangeraakt, gehoord persoon, een mogelijke belofte, een geloofwaardige illusie, zijn blik viel op het affiche. Vanavond in de Toneelzaal, een film over Nepal... Zijn besluit was gevallen. (p. 70)

Na de voorstelling trekt hij zich terug in het park, waar de verteller zijn notitieboekje meeneemt.

De verhaalhandeling speelt zich zo af op drie voortdurend wisselende tijdsniveaus: het verleden van de hoogleraar, de recente gebeurtenissen (de filmavond en het wegpakken van het notitieboekje) en het heden, waarin de verteller in het notitieboekje leest en de levensloop van de hoogleraar reconstrueert, terwijl deze in het park lijkt te sterven.

Evenals in de Franse ‘nouveau roman’ fungeren het lezen en het schrijven, de ‘lecture’ en de ‘écriture’ mede als onderwerp van de roman. Aan het slot van de avond begint de verteller in het notitieboekje te lezen om zo het geheime leven van de hoogleraar te ontdekken:

> Nu zit hij daarbuiten, alleen op een bank in het Lafontaine-park, tegenover de drooggelegde vijver. Het is half oktober en koud, heel koud, er wordt zelfs sneeuw voorspeld. En hier op mijn tafel heb ik zijn grijze notitieboekje. Ik zal zijn geheim leren kennen. Ik zal de juistheid kunnen vaststellen. Van al die verhalen die over hem de ronde deden. (p. 13)

Tot diep in de nacht leest hij door. De handeling verspringt van het verleden van de hoogleraar (jeugdliefde

voor de serveerster) naar het heden:

> Op z'n vijftiende of zestiende jaar had hij haast de gebroken draad van de belofte weer aangeknoopt. Het verhaal blijft onzeker en zelfs uit de lucht gegrepen. Het notitieboekje biedt maar weinig steun ervoor. Saint-Léonard. Vinnig koud. Ze was blond. Ik word me ervan bewust dat ik me al een poosje niet meer druk maak over wat er van hem wordt. Het is al laat in de nacht; ik klappertand. Cognac-pauze. Als hij koppig op zijn bank is blijven zitten, komt hij daar niet meer van af; voor de ochtend is hij dan dood. Voor mij is het te laat om er nog naar terug te gaan. (p. 40)

Tegen het einde van de nacht denkt hij na over de hoogleraar ‘op zijn parkbank’ in Montreal en ‘in zijn hotelkamer’, tien jaar geleden in Rotterdam:

> Ik krijg het kouder en kouder. Verkleumdheid krijgt over mij de overhand. Nog een beetje cognac om het einde van de nacht te halen. Hem niet in de steek laten; op zijn parkbank, in zijn hotelkamerskamer. Met mijn vuisten in mijn ogen keer ik weer naar hem terug, vlakbij hem. Kom terug, Nederlandse zon, schilder nog eens zo'n morgen met aquarelschaduwen. (p. 52-53)

Aan het slot van de roman verklaart hij:

> Ik heb een fles cognac leeggedronken. De kou heeft zich meester gemaakt van de keuken waarin ik aan de tafel mijn oude liedje opdreun. De alcohol benevelt mijn geest niet. Nog zelden ben ik zo helder geweest. De verstijving verschaft me het gemak om in de verbeelding te kunnen reizen. (p. 67)

Het lezen van het notitieboekje vervult zo een belangrijke rol in de roman. Dat is ook het geval met het schrijven, zowel voor de hoogleraar die autobiografische aantekeningen heeft gemaakt in z'n notitieboekje (een vorm van dagboek), als voor de verteller die de biografie van de hoogleraar tracht te reconstrueren en die zelf een groot journalist had willen worden maar slechts werk vindt bij een roddelblad en bij een reclamebureau. Er is dus sprake van veelsoortige vormen van ‘écriture’: autobiografie, biografie, journalistiek en reclame. De verteller filosofeert ook over de manier waarop het notitieboekje gelezen moet worden:

> Het raadplegen van het notitieboekje is nutteloos. Dat honderdtal blaadjes bevat slechts korte aantekeningen, met potlood geschreven, hier en daar uitgewist, vrijwel onleesbaar. Het vraagt erom blind gelezen te worden.

> Niet kijken; niet spreken; niet luisteren. Het totale terugwijken. Alles hangt met elkaar samen en ordent zich. Ja, ik begin het te begrijpen. (p. 71)

Daarbij kan de lezer zich afvragen of, in de vorm van het spiegeleffect van een 'mise en abyme', tegelijkertijd gerefereerd wordt aan de 'écriture' en de 'lecture' van de roman als geheel.

De compositie van de roman is bijzonder ingenieus. De titel, *Agonie*, is tevens de titel van een aan het begin van het boek weergegeven gedicht van de Italiaan Ungaretti (1888-1970), een leidende figuur in de stroming van het 'hermetisme':

Agonie

Sterven als de verdorste leeuweriken
aan een luchtspiegeling

Of als de kwartel
de zee voorbij
in 't eerste struikgewas
omdat ze niet de lust meer heeft
te vliegen

Maar nooit in klagen leven
als 'n blinde distelvink

Elk vers wordt als titel gebruikt van de achtereenvolgende hoofdstukken van de roman. Het gedicht is bovendien onderwerp van de colleges die de hoogleraar tien jaar geleden gegeven heeft en in elk hoofdstuk wordt door hem een versregel becommentarieerd. De lezer wordt gestimuleerd om een actieve interpreterende rol te vervullen door relaties te leggen tussen de verstitels, de handeling van de betreffende hoofdstukken en het commentaar van de hoogleraar, die als het ware op voorhand aantekeningen plaatst bij zijn toekomstige leven[3.]. De eerste versregel geeft reeds het thema van de dood aan, dat in de roman en in het denken van Brault een belangrijke plaats inneemt[4.]. Het hoofdstuk met als titel 'aan een luchtspiegeling' refereert aan Nepal, dat tot de verbeelding spreekt van de hoogleraar en van de verteller als een mogelijkheid om te ontsnappen aan de banaliteit van het bestaan. De 'kwartel', als koosnaampje voor een kind of een vrouw (p. 26), suggereert het verlangende zoeken naar tederheid. 'De zee

voorbij' beschrijft de heroïsche vlucht van de kwartel, te vergelijken met de transatlantische bootreis van de hoogleraar als overwinning op zijn middelmatigheid. Zijn jeugdliefdes worden verhaald in het vers/hoofdstuk 'in 't eerste struikgewas'. 'Omdat ze niet de lust meer heeft' correspondeert met de depressieve situatie na zijn liefdeservaring in Rotterdam, wanneer hij bij zijn terugkomst in Amerika het overlijden van zijn moeder verneemt. 'Te vliegen' beschrijft zijn reis naar Rotterdam, waar hij zijn eerste en tevens laatste liefdesrelatie heeft. Het beeld van Zadkine doet hem denken aan de Icarus-mythe, die afgebeeld staat op het titelblad van de Nederlandse editie van de roman:

> Na het restaurant neemt ze hem onvoorbereid mee naar het monument van Zadkine. Een gefolterd lichaam symboliseert het noodlot van Rotterdam dat in 1940 verpletterd werd onder brandbommen. Die gestalte die zich aftekent tegen een achtergrond van bankgebouwen en grote handelsondernemingen heeft ook iets van Icarus op het moment dat hij opstijgt. Hand in hand kijken ze naar een verschrikking die zich tot een droombeeld maakt. Ze zullen elkaar beminnen; de verschrikking ontwapent niet. Het wit en het zwart voegen zich bij elkaar, vermengen zich, je komt en gaat van grijs naar grijzer. Des te beter en helaas. Het is nu niet meer nodig naar Amsterdam te snellen. Van Gogh en Rembrandt blijven papieren beelden, ze zullen langzaamaan vervagen in het verouderende geheugen, rimpelen, barsten, verkruimelen; wat stof zal ze later met elkaar vermengen, op een dag van kinderspel onder een schetterende zon en dan zal alles weer opnieuw beginnen aan de voet van een vermolmde schutting, als een jongetje en een meisje een prentenboek openslaan waarin Ezelsvel maar blijft verbleken (herinnering aan zijn buurmeisje, JL)
> Ze fluistert in zijn oor dat ze naar haar moeder terug moet. Hij biedt aan haar te vergezellen. Nee, beter van niet en ze heft haar mooie gezicht, dat overgoten wordt door dalend zonlicht. Haar moeder zou alles willen weten. En dan zou ze moeten uitleggen dat er niets uit te leggen valt. Hij begrijpt het. Wanneer ziet hij haar weer? Morgen, na het werk. Ze bedenkt wel een smoesje voor haar moeder. Ze komt naar het pleintje. Dan holt ze de autobus tegemoet.
> Hij kijkt weer naar de Zadkine. Hij ziet Icarus. Vliegen (titel van het hoofdstuk, JL). Vallen. Dat is hetzelfde. Zijn leven is dood, niet door een ijdele belofte, nee, het is dood zonder oorzaak. Beminnen. Een wijze van sterven. (p. 57-58)

Zo wordt zijn leven vergeleken met dat van Icarus. De laatste twee verzen/hoofdstukken geven weer hoe hij weigert in klagen te leven als een blinde distelvink. De verteller neemt aan dat hij het schilderij van Fabritius, *De Distelvink* kende en stelt zich voor dat 'hij anticipeerde op die periode in zijn leven, toen hij de laatste dichtregel becommentarieerde.' (p. 70) Tenslotte trekt hij zich terug in het park om roerloos en zwijgend te sterven, waarbij hij zijn notitieboekje als het ware nalaat aan de verteller.

De roman vertoont een cyclische structuur, wanneer de verteller in het laatste hoofdstuk terugkomt op de openingszinnen van het eerste hoofdstuk. Aan het begin van de roman wordt beschreven hoe hij, ingedoezeld tijdens het laatste college van de hoogleraar, zijn slotzin niet goed hoort, maar toch zo heftig op zijn 'ongelooflijke vertrouwelijkheid' reageert, dat hij walgt en moet overgeven. Deze existentiële

walging ('Nausée') doet denken aan de gelijknamige roman van Sartre. Andere aspecten van de roman bieden overeenkomsten met *De vreemdeling* van Camus, die vanuit een existentialistische invalshoek geïnterpreteerd kan worden als een illustratie van zijn filosofie van het absurde, dat in *De mythe van Sisyphus* gedefinieerd wordt door drie kenmerken: de monotone routine van het bestaan, de vervreemding van de vijandige natuur (in de scène voor de moord op de Arabier) en vooral de dood (moeder van Meursault, moord op de Arabier, doodstraf van Meursault)[5.]. De hoogleraar, die zich na het overlijden van zijn moeder uit de maatschappij terugtrekt als een clochard, doet denken aan de 'vreemdeling' Meursault. Wanneer deze in het lijkenhuisje waakt bij zijn opgebaarde moeder, doezelt hij in slaap, wat symbolisch is voor zijn weigering zich bewust te worden van het absurde van de dood. Na de moord op de Arabier komt hij wel tot die bewustwording en aanvaardt zijn menszijn in een absurde wereld. De verteller lijkt ook een dergelijke ontwikkeling door te maken. In het laatste hoofdstuk, getiteld 'als 'n blinde distelvink', realiseert hij zich dat hij de conclusie van de hoogleraar niet opving doordat hij eveneens verblind was en vluchtte in de slaap: 'Uiteraard vocht ik tegen de slaap. Ook ik verblindde me.' (p. 71) Hij vraagt zich dan kritisch af:

> En ik, had ik me opzettelijk gehuld in de versuffing van de slaap om het niet te horen, om het niet op te vangen als een roep om hulp, ermee belast te worden? (p. 72)

Tenslotte herinnert hij zich weer de verdrongen opmerking van de hoogleraar, met wie hij zich verwant voelt:

> Hij was stervende. Ik ook. Elk op zijn eigen wijze. Allebei samen. Gedurende een minuut vormde we een plek van verstandhouding, een land. Een belofte? Nee. Allen zijn wij verbannenen. Wij keren niet terug naar het land. *Er is geen land, het is er nooit geweest en het komt er ook nooit.* Dat was letterlijk de volzin. Het oord is niets anders dan angst, een bekrompenheid, een insnoering van het zijn. De nutteloze strijd doet alsof hij erin gelooft, of hij hoopt dat het leven zal zegevieren. Maar hij zit op zijn bank, verslagen, onthecht. Hij verwachtte niets meer. (p. 72-73)

Het persoonlijke echec van de hoogleraar wordt zo gerelateerd aan het echec van de Provincie Quebec: '*Er is geen land, het is er nooit geweest en het komt er ook nooit.*' De droom van een onafhankelijk Quebec in de zestiger jaren

van *Mémoire* heeft, na het afstemmen van de souvereiniteit in 1980, plaats gemaakt voor de desillusie van *Agonie.* De verteller is gefascineerd door het leven van de hoogleraar, met wie hij zich identificeert: 'ik sluit heel nauw aan bij een noodlot dat me vreemd is. Ik herken me daarin.' (p. 38-39) Beide personages kampen met een identiteitsprobleem, dat in de Quebec-literatuur vaak samengaat met het zoeken naar een specifieke identiteit in een multiculturele Canadese samenleving met bevolkingsgroepen van verschillende oorsprong. Ook de reis naar Europa (oude wereld) en naar de Verenigde Staten (nieuwe wereld) kan in dat licht bezien worden. Hij tracht het mysterie van de hoogleraar te ontsluiten om zo zichzelf beter te leren kennen:

> Plotseling werd het me duidelijk dat ik hem altijd nog zijn geheim had willen ontfutselen. Om mijn eigen geheim daardoor onder ogen te zien. Is dat wel het passende woord? Mijn obsessie eerder, 'mijn obsessie' was juister. De panische angst definitief te mislukken, te mislukken in wat? (p. 13)

Hoewel hij zich bij de reconstructie baseert op het notitieboekje van de hoogleraar, citeert hij het nooit expliciet, zodat de lezer zich kan afvragen in welke mate hij subjectiveert in relatie met zijn persoonlijke problemen. De verteller vergelijkt het mislukte bestaan van de hoogleraar met zijn eigen leven:

> Ik rijg rijp en groen aan onnauwkeurige herinneringen aaneen, ik geef jaren van morele ellende weer, hij dwong zich niet na te denken, hij vermeed het op z'n eigen schaduw te trappen en zoals anderen altijd rakelings langs muren lopen, zo scheerde hij rakelings langs de zekerheid dat hij van middelmatigheid zou sterven. Maar hoe kun je sterven als je niet leeft? Ik kijk naar mijn eigen leven, een puinhoop. Nu en dan ogenblikken van genegenheid; en dan weer terug naar het verval. (p. 25)

Zelfs tijdens zijn Europese reis voelt de hoogleraar zich nog achtervolgd door zijn echecs: 'De mislukking, die vervloekte mislukking kreeg hem aan de overkant van de oceaan weer te pakken, aan de rand van een ander leven.' (p. 48) Hij is reeds totaal gedesillusioneerd op het moment dat de verteller college bij hem loopt en zich afzet tegen diens middelmatigheid. Later kent hij echter dezelfde desillusie en vereenzaming:

> Niet zo worden... Ik zou slagen of kreperen. Alles liever dan de middelmatigheid. Het niets is stapje voor stapje in mij binnengedrongen en de middelmatigheid is deze als een schaduw gevolgd. Ik ben alleen en verdroogd. (p. 28)

Als student droomt hij van een grote journalistieke carrière, maar hij kan slechts werk vinden bij een roddelblad en later bij een reclamebureau:

> Journalist worden, een echte, een grote, belast met reportages van internationaal belang. Al vijf jaar zit ik nu te beschimmelen op een klein reclamebureau; ik maak slagzinnen en commercials voor radio of televisie. En eenzaam was ik, eenzaam zal ik blijven. Net als hij. (p. 12)

Aangetrokken door een 'luchtspiegeling' komen beide personages weer samen bij de film over Nepal. Maar de hoogleraar lijkt zich daarna over te geven aan zijn

‘agonie’ en de verteller die de film is gaan zien omdat dergelijke documentaires overeenstemmen met zijn ‘in rook vervlogen journalistieke verwachtingen’ (p. 18) verklaart vervolgens: ‘Ik begrijp niets van luchtspiegelingen. Ik komt terug uit Nepal en ik ga naar huis. Je moet jezelf niet voor de gek houden. Morgen naar kantoor.’ (p. 21) En dan vervalt hij weer in een monotone sleur, die in de *Mythe van Sisyphus* kenmerkend is voor het absurde. In de slotzinnen van de roman komt hij echter in opstand en weigert naar zijn kantoor terug te gaan:

> Ik ga niet naar kantoor. Niet naar zijn grafsteen, als ze hem er een geven. Ik ga niet. Ik zal sterven zonder te sterven. Leeuwerik, kwartel, distelvink, als jullie terugkeren uit de zon, als jullie weerkeren in het land van de agonie, jullie schaduwen rafelend aan de oneffenheden van het terrein, zing dan alsjeblieft, zing dan tot je erin stikt. (p. 73)

Volgt het leven van de verteller dezelfde cyclus als dat van de hoogleraar, zodat hij na ‘het grote afwijzen’ een mediterend bestaan leidt als clochard-filosoof, of tracht hij op actievere wijze zin aan zijn leven te geven, zoals Brault met zijn poëtisch werk, door te zingen tot hij erin stikt? De roman blijft open en raadselachtig. In de esthetische opvattingen van Jacques Brault is het geheim van een waardevol literair werk juist dat het een geheim heeft[6.]. Zijn boeiende roman voldoet volledig aan dit criterium.

Eindnoten:

1. Jacques Brault, Agonie. Vertaald door Ernst van Altena. Amsterdam, uitgeverij Toth (Ibis-reeks), 1986.
   De tussen haakjes vermelde bladzijden verwijzen naar deze editie. Het boek is in 1984 uitgegeven in Montreal bij de Editions du Sentier en in 1985 bij de Editions du Boréal Express.
2. Voix et images (Université du Québec à Montréal), 35, 1987, is gewijd aan Jacques Brault. Roger Chamberland geeft een overzicht van diens werk met de studies daarover in ‘Bibliographie de Jacques Brault’, p. 256-264.
3. Cf. André Brochu, ‘La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé’. Ibid. p. 212-220.
4. Cf. Robert Melançon, ‘De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault’. Ibid. p. 210.
5. Cf. William Manley, ‘Journey to consciousness: the symbolic pattern of Camus' L'Etranger’. Publications of the Modern Language Association of America, LXXIX, 3, 1964, p. 321-328. Brian T. Fitch ‘L'Etranger’ d'Albert Camus: un texte, ses lecteurs, leurs lectures. Parijs, Larousse, 1972, p. 61-71.
6. Cf. Jacques Brault in gesprek met Robert Melançon (noot 4), p. 190.

Jaap Lintvelt
Een zomer in 1936
Over 'De Zeezotten' van Anne Hébert

Anne Hébert wordt internationaal erkend als één der voornaamste Canadese auteurs. Haar veelzijdige oeuvre - poëzie[1.], novelles[2.] en romans[3.] - is gehonoreerd met tal van literaire prijzen in Canada en in Frankrijk. *Kamouraska* (Prix des libraires) en *Les Fous de Bassan* (Prix Femina) zijn fascinerende romans, die de Canadese cineasten Claude Jutra en Yves Simoneau hebben geïnspireerd tot een verfilming[4.].

Les Fous de Bassan is door Pauline Sarkar uitstekend in het Nederlands vertaald onder de titel *De Zeezotten*[5.], de Zuidnederlandse benaming voor jan-van-genten, de krijsende zeevogels die mede het schitterende decor van deze roman bepalen. Terecht is gekozen voor deze vertaling van de titel, die symbolisch verwijst naar de waanzin en de verdrongen seksualiteit die gewelddadig tot uiting komen in de besloten gemeenschap van Griffin Creek, een fictief dorpje aan de oevers van de Sint-Laurensrivier aan de Atlantische kust. De bewoners zijn nazaten van de 'Loyalisten', Engelse kolonisten die na de onafhankelijkheidsoorlog (1782) - waarbij de Verenigde Staten zich afscheidde van Engeland - trouw wilden blijven aan de Engelse koning (die zelf waanzinnig was) en wegtrokken naar Canada, waar ze gelijk een schare jan-van-genten neerstreken in woeste gebieden zoals Gaspésie aan de zuidkust van de Sint-Laurens.

Een centrale plaats in de romanhandeling wordt ingenomen door gebeurtenissen die zich hebben afgespeeld tijdens de zomer van 1936. Op 31 augustus worden Nora en Olivia Atkins, nichtjes van 15 en 17 jaar, gewurgd, verkracht en verzwolgen door de zee. Doordat beiden begeerd werden door velen in het dorp, zijn er even zovele verdachten: allereerst de oom van de meisjes, dominee Nicolas Jones, wiens vrouw Irène zich opgehangen heeft, nadat zij begrepen had dat haar man seksuele gevoelens koestert voor zijn nichtjes; vervolgens Perceval, de waanzinnige neef die zich vooral uit in gekrijs; tenslotte diens broer Stevens Brown, die uit de Verenigde Staten terugkeert naar zijn geboortedorp, waar hij waanzinnig van hartstocht aangetrokken wordt door zijn nichtjes die ondertussen opgegroeid zijn tot charmante adolescenten. Perceval meent zelfs dat 'alles wat er is gebeurd komt doordat de kindertijd voorbij is' (p. 180), maar zijn visie staat naast die van andere personages, want de handeling wordt belicht door verscheidene vertellers vanuit wisselende gezichtspunten en op verschillende tijdstippen in zes opeenvolgende versies, die de indeling van het boek vormen. Elk gedeelte wordt voorafgegaan door een motto (ontleend aan de bijbel, P.J. Jouve, Hélène Cixous, Shakespeare, H.C. Andersen, A. Rimbaud), dat er een essentieel aspect van weergeeft.

Het boek van dominee Nicolas Jones, herfst 1982.

Dominee Jones vertelt in 1982 over zijn leven met zijn dienstertjes Pam en Pat, die de namen 'Nora, Olivia, Irène' (p. 16) op een muur schrijven om hem te herinneren aan zijn hartstocht voor zijn nichtjes en aan de zelfmoord van zijn vrouw in de 'zomerzomerzomer...' (herhaald over de hele lengte van een regel) van '193619361936193619361936' (p. 17), waarbij de herhaling in de tekst typografisch uitbeeldt dat deze een obsessie voor hem vormen. Het heden van 1982 wordt zo gecombineerd met het dramatische verleden van 1936 en met zijn kinderjaren, waarin hij vervuld is van een 'hartstochtelijke liefde' (p. 25) voor zijn moeder, die echter een voorliefde koestert voor haar dochters en later voor haar kleindochters

Nora en Olivia (p. 32). Nicolas Jones draagt dan zijn incestueuse gevoelens voor zijn moeder over op zijn nichtjes.

Brieven van Stevens Brown aan Michael Hotchkiss, zomer 1936.
Ook Stevens heeft een problematische verhouding met zijn ouders, een kille moeder en een agressieve vader (p. 86-87), met wie hij slaande ruzie krijgt (p. 93-94), waarna hij voor vijf jaar naar Amerika vertrekt. Stevens beschrijft in chronologische volgorde de gebeurtenissen van 1936, zonder echter opheldering te verschaffen over de verdwijning van Nora en Olivia.

Het boek van Nora Atkins, zomer 1936.
Nora vertelt over de zomer van 1936, maar ook over haar kinderjaren en over haar toekomstverlangens.

Het boek van Perceval Brown en enkele anderen, zomer 1936.
Perceval wijdt een groot gedeelte van zijn relaas aan het politie-onderzoek na de verdwijning van Nora en Olivia.

OLivia van de volle zee, ongedateerd.
Na haar dood staat Olivia buiten de tijd, zodat zij zonder vermelding van de datum, als geestverschijning, verhaalt over haar kinderjaren en de zomer van 1936: 'Ik waar rond in Griffin Creek opdat de zomer van 1936 herleeft.' (p. 221)

Laatste brief van Stevens Brown aan Michael Hotchkiss, herfst 1982.
Volkomen 'de kluts kwijt' en ten prooi aan een zenuwcrisis (p. 231), bekent Stevens in zijn slotbrief van 1982 de moord op Nora en Olivia, waarbij hij een relatie suggereert tussen het drama van Griffin Creek en de verschrikkingen van de

Tweede Wereldoorlog, waarin hij gevochten heeft: ‘De grootste smeerlapperij van mijn leven had ik toen al begaan, lang voor het uitbreken van de oorlog.’ (p. 229) Het geweld dat teruggaat tot de mythische tijd van de bijbel (‘De aarde was verdorven voor Gods aangezigt; en de aarde was vervuld van geweld’ (p. 43)) wordt zo via de wurging en verkrachting van 1936 - onder het gekrijs van de zeezotten - geplaatst in het bredere kader van het oorlogsgeweld:

> Naweeën van de oorlog, kerel. Visioenen van ijzer en vuur, luid gekrijs van watervogels, gillende meisjes die verkracht werden in een brandende gloed, onder het donderende geweld van het getij. Eens vertel ik alles, schrijf ik alles op. De oorlog en zo meer. Alles. (p. 233)

Het relaas van Nicolas Jones en de laatste brief van Stevens zijn beide geschreven in de herfst van 1982, zodat het fictieve moment van het schrijven samenvalt met het reële tijdstip waarop de roman van Anne Hébert is verschenen, waardoor de lezer toentertijd nog meer betrokken werd bij de vertellers die hun verleden oproepen en opnieuw beleven.

Griffin Creek ligt tussen cap Sec en cap Sauvagine, verdubbeling in de fictieve romanruimte, die zich ook voordoet bij verscheidene personages die onderling overeenkomsten vertonen. Pam en Pat ‘identiek en verwisselbaar’ (p. 19) als ze ‘één mens’ (p. 29) vormen, zijn tweelingzusjes die sinds 48 jaar in dienst zijn van dominee Jones: ‘Die meisjes zijn gek. Niet volledig idioot als hun broer Perceval, ook niet onheilbrengend als hun andere broer Stevens, maar toch gek.’ (p. 17) Als a-seksuele, ‘kleine oude vrijstertjes’ (p. 22) - ‘geen onsje vet, geen borsten, geen heupen, fijne vogelskeletjes’ (p. 17) - vormen ze de tegenpolen van de jonge en aantrekkelijke Nora en Olivia, die samen opgroeien als een ‘siamese tweeling’ (p. 121) en wier tragische lot typografisch wordt weergegeven door hun namen aaneen te verbinden tot ‘Nora Olivia Nora Olivia’ (p. 37), doordat God hen ‘uit dezelfde aardse klei geschapen heeft’ (p. 30), wordt gesymboliseerd door hun rode haar:

‘Iedereen weet dat de twee roodsten van Griffin Creek op elkaar lijken als vader en dochter, hoewel ze slechts oom en nicht zijn.’ (p. 45) Nora en Olivia worden beiden begeerd door Nicolas Jones, die zich steeds weer afvraagt wie van de twee hij aantrekkelijker vindt ‘Nora of Olivia, de ene zo koperkleurig als de zon of de ander zo goudkleurig als honing.’ (p. 50) Stevens spreekt ‘ze samen met jij aan, alsof ze één en hetzelfde wezen waren met twee hoofden, vier armen, vier benen en twee kleine, verborgen geslachtsdelen’ (p. 104) en voor Perceval vormen ze ‘één sprookjesdier’, ‘met twee hoofden, twee lichamen, vier benen en vier armen, geschapen om te worden vereerd of afgeslacht. (p. 31) Perceval, die vergeleken wordt met een ‘engel uit de Openbaring’ en een ‘cherubijn’ (p. 51), is onschuldig als de gelijknamige graalridder en bespiedt zijn nichtjes vol adoratie. In tegenstelling tot Perceval, gaat Stevens, die zijn broer beschouwt als zijn ‘tweede ik’ (p. 249), wel over tot seksuele agressie.

Deze thematiek van de verdubbeling van personages met onderlinge overeenkomsten doet zich eveneens voor binnen eenzelfde romanfiguur, waarin tegengestelde karaktertrekken met elkaar in conflict komen.

Zo wordt dominee Jones innerlijk verscheurd door zijn puriteinse protestantisme en zijn verdrongen seksualiteit. Nora karakteriseert treffend zijn dualisme: ‘Oom Nicolas is een bruut. Achter zijn verfijnde uiterlijk, zijn domineesboordje en zijn gladde manieren schuilt een grote bruut.’ (p. 119) Gehuwd met de onvruchtbare en - wellicht onder de invloed van de godsdienst - frigide Irène, denkt hij in bed vol lustgevoelens aan zijn nichtjes Nora en Olivia Atkins, waarbij de zeezotten als symbool van waanzin en seksualiteit de schakel in zijn gedachtengang vormen:

> Zij slaapt tegen mij aan, in het grote bed, als een dode vis, met haar koele visseleven, haar visse-oog onder haar wimperloze ooglid, haar vissegeur als ik tussen haar dijen toch weer zoek naar een kind en naar genot.
> Grote trekvogels vliegen in gesloten formaties over Griffin Creek heen en laten hun zwarte schaduw vallen op de pastorie. Ik hoor in de verte geblaf, een hele hemelse meute verdwijnt in de nacht.
> Ga ik nu weer in mijn zonde duiken? Toegeven dat ik, zodra ik mijn domineespak aan het voeteneind van het

> bed op een stoel heb gelegd en tegen het slapende lichaam van Irène aanlig, me heimelijk het lichte gewicht en de ranke vormen van de meisjes Atkins voor de geest haal? (p. 23-24)

Als verteller in 1982 leeft hij in het schuldbesef van zijn zonde: ‘God alleen zal de schaduw van mijn zonde weg kunnen wassen van mijn aangezicht en van dat van heel Griffin Creek dat door mij is meegesleept in de zonde.’ (p. 48) Hoewel hij beseft dat het niet gemakkelijk is ‘de oude mens te verjagen’ (p. 39), tracht hij zich te distantiëren van zijn vroegere ‘ik’: ‘Afstand nemen.’ ‘Laat die vijfendertigjarige man met zijn domineeskleren en zijn baard van twee dagen, die het geweer over de schouder draagt, verdwijnen in het niet.’ (p. 41) Deze identiteitsproblematiek wordt uitgedrukt in de verteltechniek[6.], doordat hij op cruciale momenten overgaat van de ik-vorm naar de hijvorm, om zo door het gebruik van de derde persoon afstand tot zichzelf te scheppen. Wanneer hij de gebeurtenissen bij de barn-dance van 1936 weer oproept wordt de psychologische distantie bovendien weergegeven door een typografische spatie:

> Mijn God, is dit mogelijk? Moet *ik* de zomer van 1936 opnieuw beleven, opnieuw degene zijn die het leven begeert en zich medeplichtig maakt aan de dood.
> Op de avond van de barn-dance danst *Nicolas Jones* met de meisjes Atkins, laat ze om beurten zwieren en draaien, met hun hand in de zijne en zijn arm om hun middel; hij ademt hun geur met volle teugen in; dronken zonder een druppel alcohol op, verplaatst *hij* zich ritmisch en vergeet z'n eigen gewicht en de ernst van zijn ambt.
> Irène zit daar in haar beige jurk die ze uit de catalogus gekocht heeft. Ze weigert te dansen, blijft maar zitten naast het strijkje dat ze niet lijkt te horen. Ze zit onbeweeglijk, met haar knieën tegen elkaar en haar handen plat op haar nieuwe jurk, haar matte blik staart in de verte hoog boven de hoofden van de dansers, ze rekt haar hals uit om iets onzichtbaars te zien, daar heel hoog op de muur tegenover zich. (p. 46)

Hij neemt wederom afstand van zichzelf wanneer hij in de derde persoon over zijn passiviteit spreekt, als hij weergeeft hoe Irène, na het besef van zijn incestueuse verlangens, zelfmoord heeft gepleegd:

> De discretie van Irène was altijd opmerkelijk. Nooit verhief ze haar stem. Geen scènes, geen ruzies. Als een tekening die wordt uitgegomd, verdwijnt ze in het niet. Zonder een briefje op de keukentafel achter te laten ging ze zich verhangen. Het kleine melkkrukje. Het nieuwe touw dat ze er speciaal voor gekocht had. Deze vrouw wist wat ze deed en waarom ze het deed en ze heeft het helemaal alleen gedaan, 's nachts, in de schuur vol vers hooi. *Haar man, de dominee*, heeft zich niet eens omgedraaid in zijn slaap, heeft de lege plaats in het grote bed niet bemerkt. Pas 's morgens vroeg heeft hij haar ontdekt en haar voor de laatste keer, voorzichtig, in zijn armen gehouden als iemand die een langwerpig, gebroken standbeeld draagt. (p. 48-49)

Hij tracht zijn betrokkenheid te verloochenen door te stellen dat hij ‘die man en die vrouw niet kent’ en dat er sprake is van een ‘fragment uit een ander, verloren leven’,

maar hij ontkomt niet aan zijn verleden dat tegen zijn ‘slapen bonst’ (p. 49). Tenslotte beschrijft hij zichzelf afstandelijk als een oude man:

> Deze *oude man* heeft zich nog maar nauwelijks zonder hulp aangekleed, hijgend als een paard, en geroepen dat ze hem zijn fris gebleekte en gesteven domineesboord moeten brengen, of de schrille kerkklok begint te luiden in de nevel. (p. 53)

Zo aanschouwt hij het echec van zijn leven, als een oude dominee voor slechts enkele kerkgangers: ‘Eèn enkele zomer was voldoende om het uitverkoren volk van Griffin Creek uiteen te drijven.’ (p. 13) ‘Gelijk zeezotten die hun nest hebben verlaten’ (p. 232), zo zijn de meesten uit het dorp weggetrokken, want ieder van hen wilde ‘een vreemde worden voor de ander, zich losmaken van de familieband die hem bond aan de anderen uit Griffin Creek, die allen het geheim kenden dat je moest vergeten om verder te kunnen.’ (p. 52) Hij is ‘een oude man die levensmoe is’ (p. 26) en hij vegeteert totdat hij zal instorten, gelijk zijn huis: ‘Langzaam val ik uiteen in een vermolmd huis.’ (p. 27) ‘Langzaam beschimmelt alles. Er komt een dag dat het hele huis zachtjes, als rot hout, zal instorten.’ (p. 26)

Ook Stevens Brown heeft problemen met zijn identiteit. In zijn brief van 23 juli 1936, dus vóór de tragische gebeurtenissen met Nora en Olivia, wenst hij een ander te zijn en zijn leven opnieuw te beginnen. Daarbij lijkt hij te anticiperen op de fatale afloop, zonder deze echter expliciet aan te geven, hetgeen de spanning van zijn verhaal nog vergroot:

> Iemand anders zijn. Niet langer Stevens Brown, de zoon van John Brown en Bea Jones. Het is misschien nog niet te laat om definitief van huid te verwisselen, van top tot teen, over mijn hele lengte en breedte. Mezelf achter te laten langs de kant van de weg, als een oud, afgeworpen kledingstuk, met een nieuwe ziel die vervelt in de zon en opnieuw begint. Mijn belevenissen in Griffin Creek niet tot het einde laten doorgaan. Vluchten voor ik... (p. 79-80)

In zijn brief van 28 juli is wederom sprake van een verdubbeling van Stevens, die verlangt naar een andere identiteit om zo te ontkomen aan de belastende herinnering van zijn latere agressieve daden:

> Iemand anders zijn, wat is dat toch voor een gedachte die me voortdurend bezighoudt? Mijn herinneringen

> ordenen, de beelden rangschikken, mezelf compleet in tweeën splitsen, en toch gewoon mezelf blijven. Getuigenis van mijn verleden kunnen afleggen, zonder gevaar, zonder er weer heen te hoeven gaan en te zeggen: Hier ben ik, Stevens Brown, zoon van John Brown en Beatrice Jones. Een soort spelletje waar je naar believen mee op kunt houden. Onnodig mezelf voor de gek te houden. De herinnering weergalmt in mijn hele lichaam met krachtige geluidsgolven, vibreert tot in de topjes van mijn nagels. (p. 85-86)

Wanneer aan het eind van de roman (p. 238), in 1982, de herinnering aan Griffin Creek weer bovenkomt door de associatie met een zeezot (cf. Combray via het madeleinecakeje bij Proust), bekent Stevens tenslotte de moord op Nora en de verkrachting en wurging van Olivia.

Als geestverschijning vertelt Olivia, na haar dood, over haar aardse leven: ‘Ik zal een zekere afstand moeten bewaren tussen mijzelf en Griffin Creek, tussen mijn aardse herinneringen en mijn oneindigheid als zee-anemoon.’ (p. 218) Op het tragische hoogtepunt van haar relaas gebruikt ze voor het eerst de ik-vorm, vervolgens tracht ze afstand te nemen door Nora en zichzelf in de derde persoon te beschrijven als ‘twee meisjes’ en door Stevens aan te duiden als ‘een jongen’, maar tenslotte barst ze weer uit in een emotionele uitroep van de ik-vorm:

> Ook al zeg ik steeds in mezelf dat het halftien is op de grote klok van Maureen en dat er nog niets gebeurd is op die 31ste augustus 's avonds, toch zie ik duidelijk *twee meisjes* op de weg lopen in het bleke maanlicht. *Een jongen* wacht hen op: hij staat als een schildwacht aan de kant van de weg. Spoedig zullen de meisjes en de jongen nog slechts één donkere, dichte schaduw vormen tegen de lichte achtergrond, gedrieën lopen ze over de weg, arm in arm. Nora weigert Stevens een arm te geven. Eerder op de avond hebben ze ook al ruzie gemaakt. Iemand zegt dat je niemand moet aankijken in het maanlicht.

De warme druk van zijn arm door de stof van *mijn* mantel heen.
Wie stelt het eerste voor om naar het strand te gaan? *Ik* hoef maar op te kijken, om zijn gezicht te zien en de scherpe lijn van zijn kaak in het maanlicht. Hij vertrekt zijn lippen tot een vreemde glimlach. Mijn God, zal *ik* weer sterven? (p. 224)

Het emotionele effect van de dramatische handeling wordt op deze wijze versterkt door een daarbij passende expressieve verteltechniek.

Anne Hébert heeft langdurig gezocht naar de meest adequate vertelvorm van haar roman[7.]. In 1977 begon ze met een versie in de derde persoon, die haar echter niet voldeed omdat ze te veel afstand tot haar personages voelde, waarna ze vol spijt van het onderwerp afzag. Later trachtte ze de handeling te beschrijven vanuit Perceval, wat niet mogelijk bleek door zijn kinderlijke onschuld. Uiteindelijk kreeg ze het idee de gebeurtenissen te vertellen vanuit meerdere gezichtspunten, waarna ze de roman 'met een zekere jubel heeft kunnen schrijven'.

Het wisselende vertelperspectief is inderdaad essentieel voor de boeiende werking van deze roman, want de lezer wordt hierdoor gestimuleerd tot actief vergelijken van de achtereenvolgende versies, die steeds verteld worden vanuit een sterk betrokken subjectiviteit. Deze complexiteit wordt nog vergroot doordat realistische beschrijvingen gecombineerd worden met fantasieën van de personages en met irrealistische elementen, zoals het verhaal van Olivia als geestverschijning. Anne Hébert doorbreekt hiermee de realistische esthetiek, die de Canadese roman voordien kenmerkt (Gabrielle Roy, Roger Lemelin) en vereist derhalve een nieuwe manier van lezen[8.]. Nicolas Jones verklaart zelf dat hij een oude man is 'die stemmen hoort, verdwenen vormen en kleuren ziet' (p. 23), zodat realiteit en fantasie moeilijk te onderscheiden zijn. Zo kan de lezer zich ook afvragen of het echt stormde op de avond van de moord op Nora en Olivia, of dat er sprake is van een psychische storm van waanzin en seksualiteit in Nicolas Jones, Nora, Olivia en Stevens. Dominee Jones benadrukt:

'In dit verhaal speelt de wind een grote rol, de aanwezigheid van de wind, zijn striemende stem in onze oren, zijn ziltige adem op onze lippen.'

'Het heeft hier altijd te hard gewaaid en wat gebeurd is,

was slechts mogelijk door de wind, de wind die je in een roes brengt en gek maakt.' (p. 26)

Stevens gaat tot het uiterste in zijn beleving van de storm: 'Ik nam me voor de storm tot het einde toe zo intens mogelijk te beleven, in het hart van het epicentrum ervan, als de gek die ik ben, genietend van de razernij van de zee, zich daarin projecterend, bevrijd van elk gewicht, als een kurk. Verstijfd zit ik in mijn natte kleren op mijn rots en schreeuw me hees, in een hels kabaal. Niemand kan me horen en de rauwe kreet die uit mijn keel komt, doet me goed en verlost me van een opwinding die maar moeilijk te verdragen is.' (p. 102)

Zijn stormachtige opwinding wordt nog verhoogd door de alcohol:

'Wanneer vatte ik het plan op de beide meisjes Atkins te halen om ze mee te nemen de storm in? Ik zou het niet weten. Ik was toen al begonnen te drinken om weer warm te worden en ook uit vrees dat de intense vervoering die me zo stevig in haar greep hield zou verflauwen.' (p. 133)

Nora bevestigt dat het al drie dagen stormt (p. 131) en beseft dat Stevens erdoor bezeten is als een 'door de regen doorweekte vogel':

'Ik beweer dat de razende storm hem in zijn macht heeft en hem telkens slaat op zijn lichaam dat zo gespannen is als een veer.' (p. 133)

Olivia, op haar beurt, vertelt dat Stevens opduikt 'uit de storm' en 'dronken van de alcohol' Nora en haarzelf smeekt om 'met hem mee te gaan naar het strand' (p. 221). Terwijl volgens anderen de storm uiteindelijk geluwd is, blijft Stevens deze psychisch ervaren:

'Iedereen in de streek is het er over eens dat het windstil was die avond en dat de zee nog nooit zo kalm was geweest. En toch zeg ik, Stevens Brown, de zoon van John Brown en Bea Brown, dat er plotseling iets knapte in de rust om ons heen. De ijle luchtbel waarin wij toen nog beschut zaten, barst opeens open en daar storten wij alledrie in de razernij van de wereld.' (p. 243-244)

Opgehitst door de storm, de provocerende beledigingen van Nora en zijn eigen lustgevoelens, ontlaadt Stevens explosief zijn seksuele agressie:

'Ik voelde de dreiging van de storm binnenin mijn hoofd tegen mijn slapen bonzen, lang voordat er ook maar iets zichtbaar was in het in maanlicht badende landschap. Nora herhaalt dat ik geen man ben en dat ze me verafschuwt. Ze lacht en huilt tegelijk met haar witgehaakte mutsje nog steeds schuin op haar hoofd.

De wind doet hun rokken opwaaien en ontbloot hun knieën. Het heeft geen zin mij hier tegen te spreken door te beweren dat de lucht rustig en kalm was. Olivai probeert haar nichtje te kalmeren. De wind slaat me in het gezicht. (p. 244)

Nadat Nora gewurgd is, blijft volgens Stevens de storm voortwoeden, terwijl hij zich op Olivia stort:

'Iedereen benadrukt dat de nacht zo kalm was, zo windstil. Maar ik verklaar dat ik de razende storm gevoeld heb in mijn hele geschokte, gebroken lichaam, terwijl Olivia zich uit alle macht verweerde, gevangen in eenzelfde woeste branding.' (p. 246)

In tegenstelling tot zijn dorpsgenoten hoort hij ook de symbolisch geladen zeezotten luid krijsen:

'Een vogelgekrijs om doof van te worden. Ook daarover is niemand het met me eens, ze zeggen dat vogels 's nachts stil zijn en slapen in hun nesten, in de rotsspleten. Maar ik, Stevens Brown, veteraan uit de Tweede Wereldoorlog, die gevlucht ben uit het Queen Mary naar mijn kleine kamer in het Victoria aan de Côte des Neiges, zweer dat de zeevogels die nacht, in draaiende zwermen rondvlogen boven de drie lichamen op het zand van Griffin Creek. Hun doordringend gekrijs dat in mijn geheugen gegrift staat wekt mij iedere nacht, verandert me in

versgevangen vis die op de schoonmaaktafels levend wordt ontdaan van de ingewanden.' (p. 246-247)

De woeste natuur, van het romandecor en van Stevens, komt tot uitbarsting en Olivia wordt bruut verkracht en vermoord.

De perspectiefwisseling maakt het mogelijk om na te gaan welke visie de personages hebben op elkaar en op de liefde, want 'kijken' en 'bekeken worden' is in deze roman sterk gerelateerd aan seksueel verlangen[9]. Daarom wordt Irène vanuit de subjectieve optiek van Nicolas Jones gekarakteriseerd als een frigide vrouw (p. 23-24) met een 'lege blik' (p. 31), maar doordat het perspectief van Irène zelf ontbreekt, blijft haar eigen visie een mysterie. Perceval begeert Nora en Olivia die hij voortdurend als een voyeur bespiedt. Hij 'wist alles', maar 'kon alleen maar schreeuwen.' (p. 20-21) Eén keer wordt hij handtastelijk (p. 117), maar verder volstaat hij met verlangend kijken naar zijn nichtjes, zoals wanneer hij door het ruitje van het botenhuis dominee Jones betrapt met Nora (p. 44-45; p. 129), of wanneer hij ziet hoe Nicolas Jones eveneens naar de badende meisjes gluurt:

> Nog nooit was de dominee alléén hier, zelfs niet wanneer hij meende dat hij in alle rust kon kijken hoe de lievelingskleindochters van Felicity Jones met hun grootmoeder ravotten. Perceval zit er al, vlakbij de dominee, verborgen in het riet; hij ademt heftig en zijn wijdopen ogen turen strak naar de zee, hij is bijna in tranen. (p. 38)

Daarna volgt vanuit het perspectief van Perceval en/of Nicolas Jones een beschrijving, waarin de zeezotten samengaan met toespelingen op seksualiteit en geweld[10].

> De rode bal van de zon rijst aan de horizon onder het gekrijs van de zeevogels. In sneeuwwitte scharen verlaten de jan-van-genten hun nesten op de top van de rotswand, duiken vertikaal de zee in, als messen, met hun puntige snavels en staarten, doen bundels schuim opspatten. Geschreeuw en schel gelach vermengen zich met de wind, met het verscheurende gekrijs van de vogels. (p. 39)

De agressiviteit komt ook tot uiting wanneer de dominee met grote passen wegbeent, 'waarbij hij er een groot ge-

noegen in schept de gele, opgeblazen algen onder zijn voetzolen te laten knappen' (p. 39), hetgeen veelbetekenend is, omdat ook Nora en Olivia vergeleken worden met 'een hoop slijmerige algen' (p. 113). Hoewel de dominee later wel overgaat tot seksuele handelingen met Nora, vertoont hij niet de agressiviteit van Stevens, wiens gewelddadige inslag reeds blijkt wanneer hij, na terugkomst zijn uit de Verenigde Staten, van bovenaf perspectivisch neerkijkt op Griffin Creek[11.]. Het dorp dat hij later te gronde zal richten lijkt - verkleind door de afstand - verpletterd te worden onder zijn reusachtige laars:

> Vanaf de helling kijk ik naar het dorp. Ik lig op mijn rug, op de platte rots bij debeek, met mijn armen onder mijn hoofd, ik til mijn been op en knijp mijn ogen bijna dicht, ik hou mijn voet met de stoffige laars tegen het dorp dat ik zo geheel aan mijn oog onttrek. Mijn voet is gigantisch en het dorp eronder verschrikkelijk klein. Het dorp is zo klein dat ik er nooit meer in zal passen met mijn zware laarzen en mijn grote mannenlijf. Ze moeten daar wel stikken. Ik zet mijn voet op het dorp en laat het verdwijnen, dan laat ik het, klein en breekbaar, weer te voorschijn komen. Ik speel dat ik het dorp naar believen bezit en weer kwijtraak. (p. 62-63)

Zoals Jones de schuld geeft aan Nora, wanneer hij gezwicht is voor zijn begeerte (p. 129), zo wijt ook Stevens zijn eigen seksuele verlangens aan het gedrag van de vrouw:

> Er zijn in dit dorp teveel krolse wijven en verdorven meiden die me nalopen. Ik bezoek mijn hele familie één voor één. Vrouwen. Altijd maar vrouwen. Het gaat niet meer alleen om die oude Maureen of die kleine Nora. Olivia is koppiger, ze weerstaat me omdat ze bang is voor mij, bang voor wat ik haar kan aandoen, met mijn woeste lijf en mijn slechte inborst. Die meid wordt verscheurd door angst voor mij en verlangen naar mij. (p. 80)

Stevens bewondert Olivia, maar doordat hij zich niet kwetsbaar wil opstellen onderdrukt hij zijn gevoelens door deze te transponeren in gewelddadige gedachten: 'Die meid is te mooi, je zou haar meteen de nek moeten omdraaien, voordat...' (p. 79) Evenals Jones uit hij zijn seksuele agressie door 'slijmerig wier met opgezwollen zaad' (p. 70) onder zijn voetzolen te laten knappen. Geïrriteerd door de terughoudendheid van Olivia, tracht hij haar aan zich te onderwerpen, evenals Nora en de weduwe Maureen:

> Die meid is een huichelaarster. Niet knapper of verstandiger dan de rest. Een heilig boontje. De hele kliek ontmaskeren. Hun de enige waarheid uit het verwaande achterwerk halen. Ze voor me op een rij plaatsen als één grote, vochtige, hitsige, mekkerende kudde, ontdaan van al hun pretenties, één en al verlangen naar seks. Maureen, de kleine Nora, Olivia vast ook wel. Ik heb alle tijd. (p. 82)

In zijn overheersingsdrang wil hij echter niet ingaan op de verlangens van Nora en weigert haar te 'kussen zoals een man een vrouw kust' (p. 127; p. 91), waarmee hij laat blijken dat hij aan de vrouw in het algemeen het recht ontzegt op eigen seksuele gevoelens:

> Ik wijs haar net zo heftig af als zij naar mij verlangt. Een krachtproef. Ik geloof dat het altijd zo geweest is als een meisje avances bij mij maakte. Je zou ze stuk voor stuk in het gareel moeten slaan. Ik ben al begonnen ouwe Maureen af te richten. Ik laat haar hoe langer hoe meer vasten. Ik zeg haar dat ze oud is en dat ik haar spoedig zal verlaten. (p. 90)

Stevens projecteert zijn eigen perversiteit op Nora en Olivia, 'die wezens, half kind half vrouw (wat een allerverderfelijkste tussenleeftijd)' (p. 71), die evenwel volkomen natuurlijke gevoelens hebben.

Nora beschrijft zichzelf als een kind van de zomer, even vurig als de zon:

> Gisteren, 14 juli, ben ik vijftien jaar geworden. Ik ben een kind van de zomer, van top tot teen sprankelend van leven. Mijn hoofd, mijn armen, mijn benen, mijn buik met het kleine plukje rood haar, mijn roodharige oksels, mijn roodharige geur, mijn rode haardos, het binnenste van mijn botten, de stem van mijn stilte, de zon hoort bij mij als een tweede huid. (p. 111).

Ze is uit zee geboren, evenals Olivia (p. 97) en de zeezotten (p. 166); in weerwil van het onderdrukkende godsdienstige milieu, heeft ze de moed om het bijbelse scheppingsverhaal aan te passen, zodat gelijkwaardigheid wordt bereikt tussen man en vrouw:

> Ik speel niet voor niets zo vaak op het strand. Ik ben er geboren. Het is alsof ik mezelf zoek in het zand en het water. Geschapen uit het slib der aarde als Adam ben ik, en niet afkomstig uit de droge ribben van Adam, net als Adam ben ik de eerste, ik, Nora Atkins, nog vochtig van mijn unieke geboorte, begerig alles te weten over aarde en zee. (p. 116)

Soms fantaseert ze over de grote liefde met een droomprins:

> Op een dag is het zover: de Ware Liefde, een soort van koning, mooi en sterk, loopt over de weg naar Griffin Creek, ik herken hem meteen aan de glans van zijn huid, aan zijn gave hart dat door zijn blote borst heen zichtbaar is... Hij zal me bij de hand nemen en me koningin maken ten overstaan van alle bewoners van Griffin Creek, die zich verzameld hebben langs de weg om ons eer te bewijzen. Ik hoor Leve de koning en Leve de koningin! (p. 120)

Ze verwerpt dan het idee dat Stevens daarvoor in aanmerking zou kunnen komen: ‘Wij zullen man en vrouw, koning en koningin zijn, tot de eeuwigheid. Nee, nee, Stevens is het niet’ (p. 120), omdat hij ‘niet van vrouwen houdt, maar alleen maar van de vunzigheid die je met vrouwen kunt doen.’ (p. 130) Op andere momenten treedt ze actief handelend op en neemt dan zelf het initiatief, wanneer ze als ‘jaagster’ achter Stevens aan loopt. Als deze zich echter omdraait, zijn de rollen in één ogenblik omgedraaid en verlangt ze naar een seksualiteit, waarin man en vrouw gelijkwaardig zijn:

> Nu is hij de jager en ben ik het die bibbert en smeekt, hoewel ik razend ben dat ik zo bibber en smeek, terwijl we het zo makkelijk goed zouden kunnen hebben samen, als twee mensen die elkaars gelijke zijn, in hun verlangen.’ (p. 127)

Ze bidt God haar wens te vervullen van totale liefde met lichaam en ziel:

> Oh God, geef me snel een jongen van mijn eigen leeftijd, niet getrouwd en geen dominee. Voor het genot van mijn hele lichaam, dat daar van top tot teen voor geschapen is, voor de liefde van mijn hele ziel die daar, in zijn ongerepte onschuld, voor geschapen is.
> Tante Irène was geschapen voor het ongeluk en zij is dood. Vrede zij haar grijze as.
> Ik ben geschapen om te leven. Ik denk dat ik nooit zal sterven. (p. 131)

Geboren uit de zee, keert ze, gewurgd door Stevens, terug naar de zee (symbool van de moeder in de psychoanalyse). Terwijl Nora zelf een actieve rol speelt, stelt Olivia zich vooral terughoudend op, mede door de belofte aan haar overleden moeder. De zeezotten introduceren ook hier een scène waarin Olivia, die zelf twee aaneengegroeide tenen heeft zoals het zwemvlies van een eend (p. 81), zich na het zwemmen heftig verzet tegen Stevens, wanneer deze tracht haar te omhelzen (p. 97; p. 202). Beiden denken nostalgisch terug aan hun wreed verstoorde idylle in hun kinderjaren (p. 205-207; p. 239), op het strand, ‘met de wilde vogels in de lucht.’ Olivia staat, evenals Nora, ambivalent tegenover Stevens. Enerzijds voelt ze zich tot hem aangetrokken, maar anderzijds is ze zich bewust van zijn mannelijke dominantie, waaraan de vrouw, in het bijzonder de generatie van haar moeder en grootmoeder, traditioneel onderworpen is geweest:

> Mijn God, ik zei ‘liefste’, zonder erbij na te denken, alsof ik zong. Nee, nee, dat is niet waar. Ik droom. Die man is slecht. Hij wil niets liever dan mijn diepst gewortelde angst doen ontwaken, zodat hij zich daaraan kan verzadigen. Die ver weggestopte, oeroude angst, waar ik niet zoveel last meer van heb als mijn moeder, die van mij in verwachting was, en mijn grootmoeder die... (p. 202)

‘Gevangen in Stevens' blik als in een net’ (p. 216), verlangt ze ernaar hem nogmaals te ontmoeten, voordat hij naar Amerika teruggaat, want ‘net als die krijsende vogels’ is hij alleen maar even ‘neergestreken’, ‘alleen maar voor de zomer’ (p. 166):

> Oh, als Stevens nog maar een keer langskomt, een keer maar. Als hij nog maar een keer met me praat, me aanraakt met zijn mannenhanden voordat hij teruggaat naar Florida. Ik wil vooral dat hij naar me kijkt, dat ik bekeken, helemaal beschenen word door het bleke licht uit zijn ogen.

> Hem zien. Door hem gezien worden. Dat nog eens beleven, door hem verlicht, stralend door zijn toedoen, als lichtende, levende stof onder zijn blik. Leven. Maar ergens, misschien wel onder de aardbodem, is het doodvonnis al uitgesproken. Mijn moeder en grootmoeder jammeren in de wind, zweren dat ze me toch duidelijk gewaarschuwd hebben. Ik had alleen maar hoeven vluchten voordat Stevens zijn kinderogen op me vestigde. (p. 220)

Juist de waardige Olivia wordt tenslotte het meest vernederd door Stevens, die zo de problemen met zijn eigen seksualiteit afreageert in agressie jegens de ander:

> De vraag is hoe ik haar geheel onbeweeglijk krijg. Hoe ik haar in alle rust kan beledigen. Uitschelden voor teef. Haar ontmaskeren dit al te mooie, al te bedachtzame meisje. Zo engeltjes rein... Haar doen bekennen dat ze onder haar broek zo behaard is als een beest. Het verborgen gebrek van haar mooi, waardig persoontje, dat kleine toefje haar tussen haar benen, daar waar ik haar neuk als was ze een hoer... Het geraas van mijn bloed verstilt langzamerhand, om ons heen wordt het lawaai van de wereld minder, trekt weg over zee, terwijl het krijsen van Olivia de lucht in schiet. De gil onder mijn vingers, in haar keel. Het is echt te eenvoudig. Daarnet ook al. Nora. De aanzet van de gil wordt tot een zacht ijl fluiten. Al heel snel ligt Olivia naast Nora, aan mijn voeten op het zand van Griffin Creek, daar waar de meisjes die hun straf gekregen hebben nog slechts grote liggende stenen zijn. (p. 248)

In deze besloten gemeenschap van Griffin Creek kan de liefde niet tot ontplooiing komen. De seksualiteit wordt onderdrukt door het puriteinse protestantisme (evenals dit het geval was met het katholicisme in Quebec vóór de 'Révolution tranquille' van de jaren zestig) en gedeformeerd door het dominante gedrag van de mannen, die de vrouwen overheersen 'in de naam van God en de wetten van de kerk' (p. 88), maar daaraan ook zelf te gronde gaan: Nicolas Jones, achtervolgd door zijn beladen verleden, en Stevens Brown die in zijn visioenen belaagd wordt door 'zeevogels' met 'hun oorverdovend gekrijs' (p. 230). Aldus resumeert de titel, *De Zeezotten*, symbolisch de waanzin en seksualiteit in deze roman van Anne Hébert, waarin een boeiende thematiek samengaat met een fascinerende stijl en vormgeving.

Brief van Stevens Brown aan Michael Hotchkiss

30 juni

En zo ben ik dan, na vijf jaar, weer thuis. Ik ben gaan zitten aan de oever van de beek die dezelfde naam heeft als ik: Brown Stream. Dat staat met zwarte teer op een plank die aan een paal is vastgespijkerd. Het deed me plezier aan het begin van het dorp mijn naam te zien, het gaf me het gevoel dat ik echt thuis was na al mijn omzwervingen door vreemde landen. Gezeten op mijn rots aan de kolkende, heldere stroom, mat ik de tijd die verstreken was sinds mijn vertrek. Ik mat mijn mannenlichaam van het hoofd tot de voeten en voelde vaag iets dat zeer sterk en onontkoombaar in me zat: de gave aanwezigheid van mijn kinderlichaam, met al zijn geluk, zijn verdriet en zijn angsten. Ik was als een zwangere vrouw die aan de kant van de weg op adem komt na een lange tocht, en die zwaar is van haar vrucht. Ik heb lang naar het dorp zitten kijken voor ik mezelf ertoe kon brengen erheen te gaan. Ik zat bovenaan de zandhelling, het dorp lag helemaal beneden tussen de zee en de bergen, met z'n kwetsbare witte huizen die dwars zijn neergezet ter bescherming tegen de Noordenwind. Om mezelf gerust te stellen zei ik steeds weer tegen mezelf dat het bloed dat door mijn aderen stroomde niet meer hetzelfde was en mijn huid ook niet, omdat die sinds mijn vertrek al een paar keer over mijn hele lijf vernieuwd was. Maar ik hervond mijn evenwicht pas echt toen ik aan mijn laarzen en mijn hoed dacht. Ik zei bij mezelf dat een man die zomer en winter stoere laarzen aan heeft, zijn hoed vast op zijn hoofd houdt en die niet afneemt, niet voor de kerk en niet voor de vrouwen, niets te vrezen heeft. Van deze afstand gezien, vanaf de top van de helling, had ik de huizen zò kunnen pakken, ze om en om kunnen draaien, de mensjes eruit kunnen schudden, ze tussen duim en wijsvinger kunnen houden. Maar vast te veel veranderingen daarbinnen, te veel gedaanteverwisselingen overal, geboortes en sterfgevallen, tekenen des tijds. Zou het gezicht van mijn moeder verwelkt zijn, zouden de woedeaanvallen van mijn vader hem nog steeds nieuw leven inblazen, hem verhinderen weg te zinken in onverschilligheid en verveling? Even kwam de dwaze, troostende gedachte bij me op me aan de voeten van mijn grootmoeder te werpen en haar te vragen me te zegenen en me te vergeven. Haar oude hand op mijn voorhoofd of door mijn haren. Alleen voor haar zou ik mijn hoed afnemen en ik zou de zoom van haar rok kussen. Vooral niet beginnen bij het huis van mijn ouders, de begroeting en de confrontatie met mijn verwekkers tot later uitstellen. Een beetje rondlopen, twijfelen tussen de huizen, goed kiezen via welke deur en veranda ik naar binnen ga. Het vervelende van dit dorp is, dat je maar één drempel hoeft over te gaan in de schijnbare eenzaamheid of er verschijnen meteen loerende ogen achter de ramen van de buren en in de deuropeningen, als klauwen die je willen pakken en grijpen.

Het huis van mijn grootmoeder is het laatste, daar achteraan, met een groene omheining en een houten wind-

scherm, dichtbij de haringdrogerij. Ik zal mijn grootmoeder gaan opzoeken met mijn hoed in de hand en steunend op één knie zal ik zeggen: Ik ben het, Stevens, uw kleinzoon, ik ben terug en ik groet u. Misschien herkent ze me niet meer. En wat als niemand in het dorp me meer herkent? Dan zou ik me moeten omkeren als iemand die in de gaten heeft dat de weg voor hem versperd is, als een paard dat op een niet te nemen hindernis stuit. Ik zou mijn rugzak oppakken en weer weggaan, ik zou Amerika in alle richtingen doorkruisen, levend van seizoenarbeid, van de seizoenen zelf die immers in elke staat, in elke streek weer anders zijn. Een heel continent om rustig in te leven en te sterven, een wereld bijna om in te ademen, door de neus, door de mond en door alle poriën, een ruimte groots als een oceaan waarin je onderduikt en waarin je steeds meer gaat leven en bewegen, als een vis in het water.

Vanaf de helling kijk ik naar het dorp. Ik lig op mijn rug, op mijn platte rots bij de beek, met mijn armen onder mijn hoofd, ik til mijn been op en knijp mijn ogen bijna dicht, ik hou mijn voet met de stoffige laars tegen het dorp dat ik zo geheel aan mijn oog onttrek. Mijn voet is gigantisch en het dorp eronder verschrikkelijk klein. Het dorp is zo klein dat ik er nooit meer in zal passen met mijn zware laarzen en mijn grote mannenlijf. Ze moeten daar wel stikken. Ik zet mijn voet op het dorp en laat het verdwijnen, dan laat ik het, klein en breekbaar, weer te voorschijn komen. Ik speel dat ik het dorp naar believen bezit en weer kwijtraak. Aalleen omdat ik maar niet kan besluiten de helling af te dalen en op één van die deuren in dat kleine ingeslapen dorp te kloppen. Toch hoef ik maar op één van die deuren te kloppen om meteen binnengelaten te worden. Ik zou alleen maar hoeven zeggen: Ik ben het, Stevens, ik ben er weer... Daar verschijnt een silhouet dat wel uit zwart of bruin papier geknipt lijkt, achter de groene omheining van mijn grootouders. De schaduw verplaatst zich moeizaam op zijn wankele benen. Ik denk dat het mijn grootvader is, die zucht onder de last van zijn jaren. Hij gaat naar de drogerij, inspecteert zijn haringen die glanzen als goudbruin brons in de zon, hij keert ze om en hun stank dringt zijn neusgaten binnen, dan gaat hij terug en zet zich onder de spar achter de groene omheining in het tuintje. Als ik één oog dichtknijp en mijn voet weer op de huizen zet onder aan de zandhelling, laat ik mijn grootvader, die met zijn rug tegen een boom zit te dutten, verdwijnen. Ik stel me zijn oudemannenleven voor onder mijn laars, hij is ruim in de zeventig. Ik zou hem kunnen vertrappen als een lampionplant. Maar ik laat hem slapen en dromen onder mijn zool, zijn dromen kruipen langs mijn been omhoog als ijverige miertjes, ze spatten in mijn hoofd als luchtbelletjes uiteen. Ik weet waar mijn grootvader aan denkt alsof hij het me verteld heeft. Hij zit tegen de spar aan, de geurige hars, die de hele dag door de zon is verwarmd, dringt door in zijn kleren, zijn huid, zijn ruggegraat. Hij kleeft helemaal vast aan de ruwe stam. Mijn grootvader wordt boom. Het begrip boom is zo sterk in hem dat hij er een wordt, met hoofdtakken, woekerende takken, zijtakken, twijgjes en een enorme hoeveelheid uitlopers. Zoveel nakomelingen voor een man, wettige en onwettige, genoeg om groen te blijven en nooit te sterven. Kinderen, kleinkinderen en zelfs achterkleinkinderen, sinds Isabel... Gezegend, gezegend is dit alles. Mijn grootvader raakt in verwarring, hij telt het aantal huizen, je zou haast zeggen dat hij de ontelbaar vele blauwe ogen telt die voortkomen uit de levensbron middenin zijn mannenbuik. Hij zucht nu wel en zegt van zichzelf dat hij nu oud is, te dik en te zwaar, en dat zijn vette pens geen kind meer zal maken, maar zijn nageslacht bevindt zich daar voor hem, uitgestrooid tot voorbij het dorp, over de gehele kust, als het grijze, korrelige zand van de stranden hier, zo groot in aantal dat je ze toch niet kunt tellen.

Ik heb de macht mijn grootvader tot leven te wekken aan de punt van mijn laars of hem te doen verzinken in de stilte van een diepe slaap. Ik kies voor de tweede mogelijkheid. Ik heb er genoeg van mijn leven door hen allemaal te laten bepalen. De vraag is, van welke kant ik het dorp moet benaderen, zonder de meute te wekken en die, met mijn ouders voorop, ongeduldig en nieuwsgierig, achter me aan te krijgen. Bestookt met vragen, ik zal bestookt worden met vragen, als Lazarus toen hij uit zijn graf verrees en als Lazarus zal ik niet weten wat ik moet antwoorden, want het ware leven lijkt op de dood, zo diep en ondoordringbaar. Ik kies voor Maureen MacDonald geboren Brown, omdat de weduwe van mijn neef Jack in een piepklein huisje woont, dat verscholen staat tussen de bomen, helemaal beneden, en omdat het het eerste huis rechts is als je de zandhelling afkomt. Ik begin dus bij Maureen.

(vertaling: A.L.S.-Frans, Groningen, o.l.v. P. Sarkar)

Eindnoten:

1. *Les Songes en équilibre.* Montreal, L'Arbre, 1942.
   Le Tombeau des rois. Quebec, Institut littéraire du Québec, 1953.
   Poèmes. Le Tombeau des rois et *Mystère de la parole.* Parijs, Seuil, 1960.
2. *Le Torrent.* Parijs, Seuil, 1965; Montreal, L'Arbre, 1976 (eerste editie 1950).
3. *Les Chambres de bois.* Parijs, Seuil, 1958.
   Kamouraska. Parijs, Seuil, 1970.
   Les Enfants du sabbat. Parijs, Seuil, 1975.
   Héloïse. Parijs, Seuil, 1980.
   Les Fous de Bassan. Parijs, Seuil, 1982.
4. De foto's, ontleend aan de film van Yves Simoneau, zijn beschikbaar gesteld door Mw. Danielle Gain (Films Ariane, Parijs) en Mw. Justine Héroux (Cinévidéo, Montreal).
5. *De Zeezotten.* Vertaling A.L.S.-Frans Groningen, onder leiding van P. Sarkar. Amsterdam, uitgeverij Thoth (Ibis-reeks), 1988.
   N.B. De citaten zijn ontleend aan het manuscript van de Nederlandse editie. Aangezien deze vertaling op het moment van het redigeren van dit artikel nog niet in boekvorm was verschenen, verwijzen de tussen haakjes vermelde bladzijden naar de Franse editie.
6. Cf. Neil B. Bishop, ‘Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert’. *Voix et images* (Université du Québec à Montreal), vol. IX, no. 2, hiver 1984, p. 113-129.
7. Cf. Anne Hébert, gesprek met Jean Royer. Le Devoir, 11-12-1982, p. 21.
8. Cf. Janet M. Paterson, *Anne Hébert: Architexture romanesque.* Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1985.
9. Cf. Yvette Francoli, ‘Griffin Creek: refuge des fous de bassan et des bessons fous’. *Etudes littéraires* (Québec, Université Laval), vol. 17, no. 1, 1984, p. 131-142.
10. Cf. Janet M. Paterson, op. cit. p. 167.
11. Cf. Het fragment uit *De Zeezotten* in deze bundel.

Peter Swart
Het middel en de kwaal

Veruit de meeste misdaadromans worden geschreven met het doel de lezer te boeien en te amuseren. Alle misdaadromans worden geschreven om geld aan te verdienen. Hoe angstaanjagender het verhaal, des te geruststellender de goede afloop. We zijn op zijn hoogst een paar keer behoorlijk geschrokken in onze gemakkelijke stoel en tijdens het lezen hing er in de kamer een ietwat onbehaaglijke sfeer, maar bij het sluiten van het boek vervluchtigen de boze beelden en de lezer komt met de schrik vrij. Dat is wat er meestal gebeurt, maar na lezing van ee boek van de Amerikaan Andrew Vacchs is er nog in 't geheel niets opgelost; hooguit is het duizendkoppig monster van de kindermishandeling één gezicht armer. Vacchs is er - getuige zijn uitspraken in recente interviews in de Volkskrant en Vrij Nederland - dan ook niet in de eerste plaats op uit zijn lezers te boeien, laat staan te amuseren.

Vacchs, 45 jaar oud en woonachtig in New York - op he goede stuk van 42nd Street, het rotte uiteinde bewaart hij voor zijn boeken - voert al meer dan twintig jaar strijd tegen de mishandeling en het misbruik van kinderen. De laatste twaalf jaar werkt hij als advocaat in New York; hij is gespecialiseerd in kinderrecht en kindermishandeling. Zijn eerste boek dateert van 1979 en betrof non-fictie: *The Life-Style Violent Juvenile.* Het was een wetenschappelijke verhandeling die voornamelijk vakgenoten bereikte.

Vacchs was er inmiddels door talloze ervaringen, opgedaan in zijn beroepspraktijk, van overtuigd geraakt dat ‘de mishandelde jongeren van vandaag opgroeien tot de misdadigers van morgen’. Ook kwam hij tot het inzicht dat het sociale werk waarmee hij zich aanvankelijk had beziggehouden niet effectief genoeg was om verandering aan te brengen in de bestaande verhoudingen. Dát probeert Vacchs in onverminderde mate met zijn thrillers, die naar hij hoopt en verwacht meer emoties zullen losmaken dan zijn wetenschappelijke werk, dat nu eenmaal vooral sterk appelleerde aan een verstándelijke benadering van het probleem van de kindermishandeling. In 1985 verscheen *Burke's Manhattan* (oorspronkelijke titel *Flood*), kort geleden gevolgd door *Strega.* Beide boeken spelen zich af in een gedeelte van New York waar andere wetten van kracht zijn dan in de rest van de stad. Het straatbeeld wordt er bepaald door de drugshandel, de straatprostitutie en de illegale wapenhandel; de vertegenwoordigers van de verschillende disciplines stellen de norm en geven de gedragscodes aan. Hier heeft de burgervader niets te zoeken, in ieder geval niet iets waar ze thuis van weten. Wie zich een keer vergist wordt terechtgewezen en waarom zou dat opeens op een subtiele manier gaan? Hoofdpersoon Burke valt temidden van deze groeperingen en individuen niet echt uit de toon: hij heeft criminelen onder zijn beste vrienden. Desondanks kan hij mijns inziens rekenen op de sympathie van de lezer, want hij strijdt voor een rechtvaardige zaak: er dient een eind te komen aan het mishandelen van kinderen. Dat hij bij pogingen om dit doel te bereiken wel eens wat erg hard doorslaat maakt hem bovenal ménselijker en de slachtoffers van deze onderlinge-volwassenen-mishandeling kunnen geen aanspraak maken op medelijden, dit recht hebben zij verspeeld door de aard van de door hen gepleegde misdaden.

In *Burke's Manhattan* traden al een aantal personages op de voorgrond die ook in *Strega* een rol spelen. Mama Wong drijft een Chinees restaurant, maar doet meer dan Burke soep serveren: haar etablissement is een contactadres en via haar telefoonlijn krijgt Burke zijn opdrachten. Dan is er Max de Stille, van origine Tibetaan en doofstom. Deze is zo sterk dat hij zijn superioriteit slechts zelden hoeft te bewijzen. Het is maar goed dat hij aan Burke's kant staat, op die manier lijden vooral de

slechten onder zijn demonstraties in allerlei (ooit vreedzaam bedoelde?) vechtsporten. Pansy is de naam van Burke's hond, een mastiff die op misleidende wijze is afgericht en aan wie men maar liever geen knollen voor citroenen moet proberen te verkopen. Gesteund door dit gezelschap, op afroep uit te breiden met specialisten in ander levenskunsten, gaat Burke zijn eenzame weg.

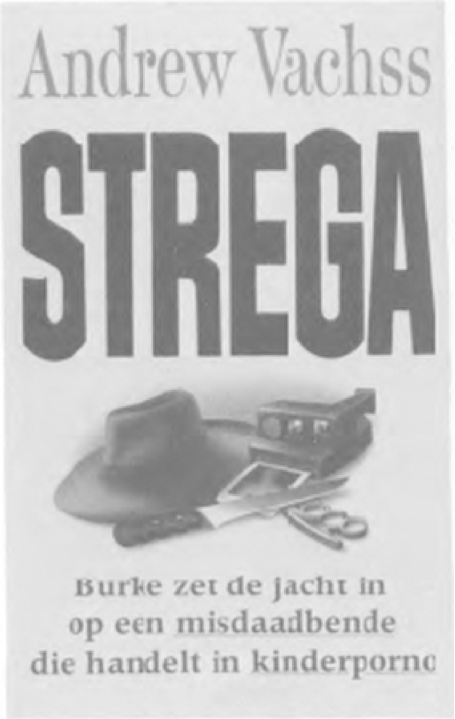
Strega is de naam van de opdrachtgeefster in het gelijknamige boek en zij wil dat Burke een polaroid-foto van een achtjarig jongetje (het zoontje van een vriendin) achterhaalt. Hij staat daarop met een clown die geen clown bleek te zijn. Pas wanneer de afbeelding is teruggevonden en voor zijn ogen is vernietigd, kan het jongetje in kwestie loskomen van het opgelopen trauma. In het begin van het boek stelt Burke indirect zijn kanditatuur voor de eigenlijke opdracht door op onzachtzinnige wijze af te rekenen met een voyeur/hijger. Niet dat deze figuur rechtstreeks met de plot te maken heeft, maar potentiële opdrachtgevers (en de lezer!)

krijgen wél meteen een aardige indruk van Burke's werkwijze door deze binnenkomer. Het is typerend voor de verteltrant van Vacchs dat hij Burke diepte geeft door hem te beschrijven in zijn dagelijkse aktie en niet door ‘over hem’ te vertellen. *Strega* staat bol van de aktie, zodat we Burke vrij aardig leren kennen. Het is een bestaan vol achtervolgingswaanzin, waarin buitensporig veel tijd wordt ingeruimd voor het treffen van voorzorgsmaatregelen ter bescherming van de eigen veiligheid. Op die manier is zelfs het betreden van de eigen

woning geen routine-handeling meer. Burke is iemand die zijn mannetje kan staan, maar hij hangt niet echt de held uit. Bij herhaling geeft hij toe bang te zijn voor van alles en nog wat en dat is in zijn milieu misschien wel zo'n verstandige opstelling. Bovendien komt deze enigszins tegemoet aan de identificatie-wensen van de lezer, die op een gegeven moment partij zal moeten kiezen. Ik ben niet de eerste die het opmerkt: er komt in de directe leefomgeving van Burke geen normaal mens voor. Nu zijn normale mensen over het algemeen nogal oninteressant, maar als ander uiterste tovert Vacchs een dermate groot aantal excentrieke personages uit zijn hoed dat het de lezer soms moeite zal kosten hem in zijn vaart bij te houden.

De machtstrijd tussen Burke en Strega is enig in zijn soort. Geen van beiden laat zich door de ander vertellen wat er gebeuren moet en dat is soms behoorlijk problematisch in de relatie werkgever-werknemer. Of alles tenslotte op zijn pootjes terecht komt laat ik hier graag even in het midden, maar zonder overdrijving kan worden gesteld dat het boek tot het eind aan toe de moeite van het lezen waard blijft. *Strega* is een spijkerhard en spannend verteld verhaal waarin de meest vunzige kronkels van de menselijke fantasie breed worden uitgemeten. Dit alles, wil ik aannemen, om een zo levensecht mogelijk beeld te kunnen schetsen van het onrecht dat aan de kaak moet worden gesteld. Het doel heiligt de middelen. Laat ons hopen dat Vacchs in zijn opzet slaagt; zijn boek verdient een goede ontvangst.

Andrew Vacchs: *Strega*, uitgeverij Luitingh, Utrecht, 288 blz., fl. 29,90.



Peter van den Hoven
O zachte zaligheid der puberteit

Een van de hoofdstukken uit *Ko Kruier en zijn stadsgenoten* van Peter van Gestel, bekroond met de prestigieuze Nienke van Hichtum-prijs, heet 'Grijze dag'. Daarin mijmert de vijftienjarige hoofdpersoon op een trieste donderdagmiddag waarop alles tegen zit en hij net voor een auto is weggesprongen over zijn eigen dood. Hij filosofeert over wie er op de begrafenis zal zijn en waarom. Hij verheugt er zich bijna op want zoveel belangstelling - 'hier en daar zag hij zelfs een traan glinsteren. Nu waardeerden ze Ko Kruier pas.' - krijgt hij anders nooit, hoewel hij zichzelf even later met een nuchtere, kenmerkende gelatenheid corrigeert en ook wel weet dat zijn klasgenoten zo mooi zullen zingen omdat ze de volgende dag geen huiswerk hoeven te maken... Maar toch, de gedachte sterkt hem in het gevoel dat hij anders is dan anderen en, gezien de hem omringende voetgangers die allemaal de verkeerde kant op gaan, duidelijk op weg naar hun graf, besluit hij de plechtigheid nog maar even uit te stellen. Dan schrikt hij plotseling van een merkwaardig figuur die zijn kant op komt en blijft staan als ook Ko stilhoudt. Het duurt even voor hij in de gaten heeft dat hij zichzelf ziet in een spiegel in het portiek van een winkel. 'Zou hij zichzelf een seconde gezien hebben zoals anderen hem zagen? (...) Was hij echt zo raar?

Waarom zeiden mensen daar dan nooit iets over? Hij kon er toch ook niets aan doen als hij toevallig wat vreemd was uitgevallen. Een tijdje keek hij naar zijn spiegelbeeld. Van die figuur zou hij de begrafenis nooit bijwonen. Daar moest-ie mee zien te leven.'

Dat is Ko Kruier ten voeten uit. Een heel gewone, door-de-weekse stadsjongen, midden in de chaotische drukte van de identiteitscrisis waarmee de puberteit gepaard gaat, die zich vaak op een wat naïeve, maar eerlijk-aandoenlijke wijze verwondert over de treurige complexiteit van de wereld om hem heen. Hij zoekt naar een verbindingsweg, maar weet meestal geen raad met de tegenstelling tussen wat zich in zijn belevingswereld afspeelt en de eisen die de dagelijkse realiteit aan hem stelt. Dat brengt onhandigheid, vervreemding en soms isolement met zich mee, maar hij heeft voldoende veerkracht om zijn pogingen niet op te geven, ook als die door anderen van cynisch commentaar worden voorzien, hetgeen Ko met een zelfbeschermende nonchalance over zich heen laat komen. Dat is misschien ook de reden waarom hij het in het bovenstaand citaat mis heeft als hij veronderstelt dat anderen nooit iets over hem zeggen. Zowel in *Ko Kruier en zijn stadsgenoten* als in het daaraan vooraf gaande *Uit het leven van Ko Kruier*, dat in 1985 een Zilveren Griffel kreeg, zijn het vooral de volwassenen, meestal Kruiers leraren - zijn ouders blijven volstrekt op de achtergrond - die ongezouten hun mening geven over Ko's levenswandel.

Zo roept Flauwerwop, leraar biologie, hem na een mislukt opstel over de gorilla toe: 'Nimmer, Kruier, mag je de strijd tegen je aangeboren onnozelheid opgeven.' En Sanders, zijn docent Nederlands, nadat Ko hem een lekke band heeft gemeld als reden voor zijn te late verschijning, vermeldt: 'Het helpt niet, Kruier. Wat vervelend nou dat ik je dat zo plompverloren moet zeggen, het geeft je niks speciaals, je blijft de eenvoudige Kruier die je was en die je, vrees ik, immer zult blijven!' Ook de wiskundeleraar Hitsuiker verwoordt onverbloemd zijn opvatting: 'Je bent een eigenaardig exemplaar van de menselijke soort, Kruier. Je ziet er bedrieglijk gewoon uit. En altijd maar verbaasd kijken. Terwijl het enige dat je echt zou moeten verbazen, niet te zien is voor je: jezelf, Ko Kruier. Je denkt teveel in omwegen. Op die manier

is het een veel te lange reis naar de oplossing van een of ander eenvoudig vraagstukje. Maar kop op, Kruier, de zon schijnt ook voor de dwazen en de gekken.'

Behalve sommige volwassenen zijn het de blondharige en blauwogige hem keer op keer afwijzende meisjes die onzekerheid bij hem teweeg brengen en zijn gedrag beïnvloeden. Ko wordt steeds verliefd op de verkeerde meisjes, maar op langere termijn valt hij voor klasgenootjes die, zoals hijzelf, een licht afwijkend gedrag vertonen. In het eerste boek is dat Dieuwertje, een brildragend en gedichten voorlezend meisje dat zichzelf meer een jongen voelt, met wie hij een wat langer maar breekbaar contact heeft. In *Ko Kruier en zijn stadsgenoten* is er meer sprake van verwarring zaaiende verliefdheid die toch ook - als hij Friedje ontmoet, een spichtig meisje met een anorexia nervosa-achtig gedrag - standvastigheid en emotionele groei laat zien. Maar er is ook Jook, dochter van de groenteboer, op wie hij al zijn gevoelens projecteert en pas na enige tijd merkt dat ze absoluut niks om hem geeft, en ook tijdens een kortstondige maar hevige verliefdheid op de invallende aardrijkskundelerares Mathilde ('Iets dat onbereikbaar is, dacht Ko, moet niet zo dichtbij zijn') merkt hij dat er een te grote kloof bestaat. Lia ontmoet hij als hij er in zijn eentje met een tent op uit trekt, een punk-achtig meisje, verdrietig en zonder verleden en toekomst, waar hij even net zo triestig op

verliefd is. Maar Friedje blijkt toch de warmste gevoelens bij hem op te roepen en in haar ziet hij veel dat hij herkent, zoals de wat ironisch-afstandelijke kijk op de 'zielige wereld'.

Het zijn deze en andere, soms wat Adrian Mole-achtige observaties die de beide Kruierboeken tot zeer aangename lectuur maken. Geen spectaculaire actie, maar een ontroerend en humoristisch portret dat de lezer soms net zo hoofdschuddend gadeslaat als die oude heer uit het hoofdstuk 'Kinderen'. Hij ziet Ko bezig in het park als deze, voor een middag babysit van een anarchistisch zoontje van tweeverdieners, het jongetje enig gezag probeert bij te brengen. En leunend op zijn wandelstok verklaart de oude man plechtig: 'Te oud voor de jeugd, te jong voor volwassenheid, o, zachte zaligheid der puberteit, waar zijn uw schone en kwade dagen gebleven?'

Vóór de Kruierboeken publiceerde Peter van Gestel nog drie jeugdboeken: *Schuilen onder je schooltas*, *Joost, of de domme avonturen van een slim jongetje*, waarvan in 1984 door Ruud Schuitemaker en Froukje Bos een prachtige korte jeugdfilm is gemaakt, en *Het meisje zonder muts.* In dit laatste boek komt een meisje voor, Saartje, dat net zo'n rijke fantasiewereld heeft als de hoofdfiguur Peer, en het is waarschijnlijk geen toeval dat het belangrijkste personage uit Van Gestels laatste jeugdboek dezelfde naam draagt.

Saartje en het blauwe huis is het eerste boek met een meisje in de hoofdrol en is thematisch sterk met het andere werk verbonden, ook al is er een belangrijk verschil. Ook nu staat een kind centraal dat weinig steun ondervindt van de wereld van de volwassenen en zich daardoor buitengesloten en op zichzelf teruggeworpen voelt, maar sterker dan voorheen is er deze keer sprake van een stuwende verbeeldingskracht die het verhaal een fantastische wending geeft.

Saartje, acht jaar, woont met haar veel uithuizige moeder, een concertzangeres, en een oudere man, Klopbof genaamd, een wat onduidelijk huishoudelijk factotum, in een mooi blauwgeschilderd huis. Ze vindt onvoldoende weerklank voor haar angsten, verlangens en dromen en dat maakt dat ze zich, vooral 's nachts, een wereld schept waarin, op een vervormde, licht allegorische wijze personen, gebeurtenissen en gevoelens uit de dagelijkse realiteit een rol spelen. Als Theodora, een vriendin van Klopbof, met haar dochtertje Sofje een tijdje komt logeren krijgt het in aanvang realistische verhaal langzaam maar zeker een fantastisch perspectief.

Saartje en Sofje trekken er 's nachts, bij volle maan, op uit en beleven allerlei niet altijd even duidelijke avonturen. Sofje, die een heel ander gedrag vertoont dan overdag en in een katachtige gedaante verandert, neemt daarbij het voortouw: 'Als je de Nacht wil zien, moet je niet over de Dag praten, en over al de vervelende dingen van de Dag, want dan blijft de Nacht weg.' De lezer wordt via de relatie tussen de beide meisjes op het spoor gezet van hun spiegelbeeldige verwantschap: 'Sofje is Sofje, dacht ze, en ik ben Saartje. Helemaal zeker was ze niet. Misschien was zij Sofje wel...' Zo verschijnt een vlakbij wonende oude vrouw als een heks temidden van een kamer vol katten die Saartje opsluit. Daaruit wordt ze bevrijd door haar vader, die ze nooit gekend heeft. Hem maakt ze levend door enkele details die ze van haar moeder heeft gehoord: een lange figuur, met zijn haren door de war, twee verschillende sokken en een kapot brilleglas, die niet weet wat een stofzuiger is. En ook Klopbof, met zijn gezagsgetrouwe commentaren, loopt door de nacht met een ladder en bussen verf en dreigt het blauwe huis rood te schilderen.

Voor wie dat wil kan in het blauwe huis een evocatie lezen van Saartjes verbeelding en de daarin optredende personages zien als afsplitsingen van haar tegenstrijdige gevoelens. *Saartje en het blauwe huis* is een intrigerend, maar bepaald

geen eenvoudig boek. Van Gestel verwacht veel van zijn lezers en het is lang niet altijd even helder wat er waarom gebeurt. De nachtelijke verwikkelingen vragen, ook al door de soms wat beschouwelijk aandoende dialogen, een nauwgezette leeshouding. Maar het resultaat is een indrukwekkend en wondermooi portret van de soms vrolijke, soms trieste, maar altijd rijke binnenwereld van een gevoelig meisje.

Jeugdboeken van Peter van Gestel:

Schuilen onder je schooltas, Van Goor, 1979.
Joost, of de domme avonturen van een slim jongetje, Van Goor, 1981.
Het meisje zonder muts, De Fontein, 1982.
Uit het leven van Ko Kruier, De Fontein, 1984. Bekroond met een Zilveren Griffel in 1985.
Ko Kruier en zijn stadsgenoten, De Fontein, 1985. Bekroond met de Nienke van Hichtum-prijs 1987.
Saartje en het blauwe huis, De Fontein, 1987.
Alle boeken van Peter van Gestel zijn geïllustreerd door Peter van Straaten.

[Nummer 153]

Marten Toonder

Peter Gielissen
'Ik laat een kolossaal oeuvre na dat niet persoonlijk genoeg is'
In gesprek met Marten Toonder

Dezer dagen viert heer Olivier B. Bommel het verstrijken van zijn tweede huwelijksjaar. Een feest dat rustig zal verlopen. Het is immers stil geworden in Rommeldam. Tom Poes naar verre verten afgereisd, Bommel zèlf nu vermoedelijk de hele dag in bed - en Marten Toonder? Hoe is het met Bommels biograaf gesteld? Peter Gielissen ontmoette de oude heer in Ierland. 'Reve heeft teksten geschreven waarop ik jaloers was. Waarvan ik dacht: Ja, zo moet 't. Maar Reve is dan ook zijn eigen Bommel.'

Greystones. Zondagmorgen. Een stoffig dorp dat van de nabije berg The Devil's Byte gedonderd lijkt. De kerken gaan uit. Gelovigen verzamelen zich in Carrig Eden, nabij het havenhoofd, voor een eerste borrel. Kindergeschrei, serviesgerammel en pianogetingel weerklinken tegen de donkere rotsen langs de kust. Aan de waterlijn hebben de goddelozen hun hengels die ochtend al vroeg uitgelegd. Te Greystones. Domicilie van Toonder, M. Tekenaar/literator. Berg, baai, bar - het is er allemaal. Een oord als alle Ierse havenplaatsjes. Hetgeen wil zeggen: vanaf elke straathoek uitzicht op zee. Kleumende palmen. Narrige sparren. Kleine weilandjes waarin volop zuringstelen en distels groeien. Mannen in bruine terlenca-broeken. Zwangere roodharige borstloze vrouwen. Vriendelijk, onaantrekkelijk en haveloos. Dorpsbewoners die tegen het vallen van de avond stinkende vuren stoken en weemoedig vaasjes bier drinken in de talrijke pubs. Sfeer, stijl en tempo - het is de ambiance van een Europees ontwikkelingsland. Waar armoede en katholicisme zichtbaar woeden. Waar men de eigen cultuur niet zoals in Nederland ondergeschikt maakt aan het streven om het Japan van Europa te worden. Het is de natie die Toonder bij zijn eerste bezoek in 1965 onmiddellijk herkende als het land dat hij in zijn tekeningen had geschapen.

Toonder woont in de villa Eyrefield Lodge. Een groot wit huis op een hoek van een van de hoger gelegen en deftiger straten van het dorp. Voorzien van ramen die uitzicht geven op een kerkje. Omgeven door een uitgestrekte heuvelachtige tuin. En ruimte biedend aan krakende donkerhouten trappen en lambriseringen, alsmede aan een lichte werkkamer met een groot venster op het zuidwesten. Toonder. Lang, gebogen en verlegen. Een oude vermoeide reus in een sprookjeshuis, die af en toe met hese stem terughoudend grinnikt. Op alle verdiepingen gaan klokken tekeer. Stemmen klinken op vanaf het erf. En in de verte wordt door onzichtbare handen met deuren geslagen.

Toonder mag dan met de Bommelstrip gestopt zijn, maar het is nog altijd niet eenvoudig om hem voor een afspraak te strikken. Waarmee is-ie eigenlijk zo druk? 'Ik schrijf artikelen, verhalen, gedichten. En ik ben ook aan een aantal essays begonnen. Ik dacht dat ik zou gaan tekenen, maar dat is er niet van gekomen. Gevolg van m'n versleten hand. Ik heb erg veel getekend en ik heb het lang volgehouden. Ik ben wat je noemt overtekend. Het is niet meer zo leuk als vroeger. Bovendien: wat teken je? Ik ben niet een man die in de natuur gaat zitten om iets te maken. Ik moet een goede opdracht hebben. Daarbij schrijf ik eigenlijk liever dan dat ik teken. En daarom ben ik dus maar gaan schrijven. Over mijn eigen leven. Nu ik deze leeftijd heb bereikt, denk ik: God, wat was het eigenlijk interessant (lacht). Typisch een afwijking van een oude man. Vooral als je bedenkt dat ik altijd verschrikkelijk tegen biografieën en autobiografieën ben geweest. De Nederlandse literatuur bestaat uit vrijwel niets anders. Maar nu ik me het weer allemaal ingeleefd

heb, waren de gebeurtenissen in mijn leven eigenlijk veel groter en talrijker dan ik dacht dat ze waren. Gek, zoals je dat allemaal vergeet. Ik ben op het ogenblik vooral druk met het speurwerk ernaar. Met het bijeenzoeken van alle feiten. En bedenk wel: ik werk tegenwoordig als een Ier. Zoals m'n muts staat. En dat heeft z'n bekoring hoor. Je hebt geen spanningen meer.'

U kondigde in De Groene van januari '86 tussen de regels toch weer een nieuwe Bommel en ook een niet-geïllustreerd fictiewerk aan.

Die Bommel verkeert nog in de chaos in mijn hoofd. Maar het trekt me natuurlijk wel. Al moet ik er gelijk bij zeggen: ik mis Bommel niet. Tot m'n verbazing eigenlijk. Ik verwachtte in een vacuüm terecht te komen. Maar het tegenovergestelde is het geval. Ik heb het gevoel dat het werk nu eindelijk af is. En ik heb er bijna een halve eeuw over gedaan om zover te komen. Ik heb me vaak verbaasd afgevraagd waar ik het lef vandaan haalde om zo lang op één onderwerp te blijven zitten. Collega's zie ik steeds weer van het ene naar het andere springen. Ik heb mezelf er weleens van beschuldigd dat het door een tekort aan soepelheid kwam. Maar toen het twee jaar geleden voorbij was vond ik het goed. Niettemin leeft inderdaad nog ergens in mijn achterhoofd het idee dat er misschien ooit nog eens een Bommel zal komen. Ik betrap me erop dat ik de ideetjes die me invallen nog altijd opschrijf. Voor het geval dat. En zo ontstaat er dan toch nog een soort verhaal.

En dat andere werk, de fictie?

Er is niets zo vervelend als een autobiografie, ik zei het al eerder. Als je daar geen fictie van maakt is het niks.

Zijn er, als u terugkijkt op uw loopbaan, dingen blijven liggen?

Er is veel blijven liggen. En die dingen vind ik nu natuurlijk weer. Erg interessant, maar tamelijk afleidend. Steeds die ervaring van: verrek, dat wil ik nog afmaken. En: hè, dit was ook niet zo gek. Maar er zijn ook verschrikkelijk slechte en kinderachtige produkten bij. Vooral uit de eerste tijd. Het gekke is dat je in je jeugd veel zuiniger bent op je materiaal dan later. Zoveel als ik bewaard heb. Soms in prachige schriften geschreven. Stijve kaften, schoonschrift - heel mooi! Met de plaatjes erbij getekend. En maar al te vaak (lacht) is het waardeloze rommel. Er zijn vooral veel korte verhalen blijven liggen. Dat wil zeggen: de opzet ervoor. Soms had ik er ook al aan geschreven, maar ze nooit af gekregen. Door tijdgebrek of wat dan ook, wie zal het zeggen. Met gedichten ben ik eveneens bezig geweest. En zoals ik al eerder zei: essays. Pogingen om gedachten waar ik warm voor loop es een keer op te schrijven. Dingen die je overpeinst en waarvoor je theorieën opstelt. Er zijn zaken die ikzelf heb uitgevonden en waarin ik het met niemand eens ben. En op papier worden dat dan beschouwingen. Over het doel van het leven bijvoorbeeld. Geen exercities om anderen te bekeren, maar bespiegelingen over de manier waarop ik op vragen daaromtrent antwoord heb proberen te vinden.

De journalist Ron Kaal heeft es een prachtig verhaal gemaakt waarin-ie zegt dat ik katholiek-burgerlijk ben of zoiets. Mooi hoor. Hij viel over de naam Tom Poes. Hij had nooit een recensie over mij geschreven omdat ik geen echte strips zou maken, maar geïllustreerde verhalen. En die verhalen gaan over een tompoes. En wat is een tompoes? Een klef geel gebakje (lacht), bedekt met een laagje bladerdeeg. De gele rommel die erin zit (lacht) is Bommel. En dat geheel kwam op hem heel vies over. Evenals de katholiek-burgerlijke moraal die uit mijn verhalen spreekt.

Begrijp ik goed dat Ron Kaal u aan het denken heeft gezet over de zin van het bestaan?

Nou nee, dat is niet helemaal waar. Hij heeft me een en ander ingewreven en me een stimulans gegeven. Want wat is dat, katholiek-burgerlijk? Ik ben beslist niet katholiek en ik ben ook niet zo opgevoed. De zin van het bestaan, daar was ik al wel heel vroeg mee bezig. Ik was een beetje een eigenaardig ventje, denk ik. Op mijn zeventiende had ik *De hel* van Dante al gelezen. En omdat ik het daar zo volslagen mee oneens was - ik vond het een verschrikkelijk boek - ben ik me gaan verdiepen in godsdienst. Niet dat ik godsdienstig ben geworden. Maar ik heb alle geloven zo'n beetje doorvorst. En vooral als je ouder wordt vraag je je af: waarom heb je je zo uitgesloofd? Mijn vader zei altijd tegen me dat er zoveel mensen zijn die na hun dood alleen een paar vuile sokken achterlaten. En dat is natuurlijk waar. Ik ben zo'n beetje de oudste in mijn familie. Velen zijn inmiddels al gestorven. En wat hebben ze achtergelaten? Niet eens hun vuile sokken (lacht). Ik heb ze tenminste nog nooit gezien. En ik weet niets over hen te vertellen. Niets. Hooguit hoe ze heetten. Hoe hun huwelijk was, weet ik niet. Hoe hun overtuiging was, weet ik niet. Of ze ergens warm voor liepen, weet ik niet. Dat is natuurlijk een grote armoede. Terwijl ik aanneem dat het die mensen geïnteresseerd moet hebben waarom ze leefden en waarom ze deden wat ze deden. Per slot van rekening vraagt iedereen zich dat af.

Zou je kunnen zeggen dat u een kolossaal oeuvre nalaat dat voor uw gevoel niet persoonlijk genoeg is?

Dat is heel juist. In die halve eeuw werken aan dat ene onderwerp, heb ik opgebouwd wat ik in al die jaren heb gedacht. Maar, is dat doorzichtig genoeg? Kan

je dat niet beter een keer samenvatten en op een rij zetten? 't Berust eigenlijk allemaal op die ene zin: ‘Als je begrijpt wat ik bedoel.’ (lacht)

Bovenbazen

Toonder verliet Nederland in 1965 definitief. Hij trok zich terug uit de Toonder Studio's te Nederhorst den Berg en wijdde zich sedertdien voornamelijk aan Bommel. Aangetrokken door het landschap, door de mentaliteit en door de cultuur van Ierland. Een land dat materieel in staat van algehele verpulvering verkeert. Eén stap buiten het centrum van de hoofdstad Dublin leert dat een flink deel van de republiek letterlijk op instorten staat. En met het platteland is het al niet veel beter gesteld. Drie en een half miljoen even vriendelijke als vruchtbare kroeglopers verdelen met elkaar een bruto nationaal produkt van dertig miljard Ierse ponden. Export is een vrijwel onbekend begrip. Tweehondervijftigduizend mensen zijn werkeloos. Van industrie van enige betekenis is nauwelijks sprake. En op de beeldschone uitgestrektheid van de Midlands razen - zoals beschreven in Toonders *Bovenbazen* - gruwelijke, gele graafmachines rond die schitterende veengebieden ontginnen door ze tot aan de horizon kaal te vreten. Een zegen die in 1973 werd gebracht door de economen van de Europese Gemeenschap en die hoegenaamd geen werk en des te meer milieuschade oplevert.

Toonder hield tot het midden van de jaren zestig een middelgroot bedrijf - de Toonder Studio's - draaiende dat bestond van de dagelijkse produktie van een dertiental verschillende dagstrips die over de hele wereld aan uiteenlopende dagbladen en periodieken werden verkocht. Maar de belangstelling van de papieren media nam af. Toonder weigerde echter om te capituleren. Hij speculeerde op de definitieve doorbraak van het verschijnsel - commerciële - televisie in ons land. Hij droomde van ‘de tekenfilm als vervolmaking van de strip’. En hij bleek niet de enige. Na een moeilijke periode meldden zich enkele investeerders die bereid bleken ‘de studio’ over te nemen. Voor Toonder brak, zoals hij het zelf uitdrukt, ‘in Ierland een nieuw leven aan. Ik kon eindelijk voor mezelf gaan werken, in plaats van voor die vijftig mensen die ik al die tijd in dienst had gehad en voor wie ik me verantwoordelijk voelde.’

Houdt u voeling met wat er in Nederland gebeurt?

Ik probeer dat. Maar de tijden veranderen zo verschrikkelijk. Een tijdlang heb ik vier kranten en twee weekbladen

gelezen. Om bij te blijven. Maar nu beperk ik me tot de NRC en Vrij Nederland. Voor mij is de fantasie veel belangrijker dan wat er in werkelijkheid gebeurt. Ik ben tot de overtuiging gekomen dat wat echt gebeurt allang is gebeurd en altijd weer zal gebeuren. En daarom is het heel oninteressant. De echte wereld, het echte gebeuren, zit binnen in jezelf. Of zoals Jung het noemde: het collectief onbewuste. En dat is niet gebonden aan burgemeester Dinges die dit of dat gedaan heeft. Of aan een Beatrix die ziek is. Ik heb me weleens vergaloppeerd door de strip actueel te willen maken. Maar dat zijn achteraf gezien de rotste verhalen. Krakers, drugs, vervuiling - ik heb me er allemaal mee bezig gehouden. Maar het zijn bijzaken die deel uitmaken van iets veel groters. Om je heen kun je op het ogenblik de echt ernstige dingen zien gebeuren. En die zijn niet meer te stoppen. De Ierse Zee is de ergst vervuilde zee van de wereld. Toen ik hier twintig jaar geleden kwam was het de mooiste, de helderste en de zuiverste. Drinkwater dronk je voor je genoegen. Nu is het chemisch afval. Voor de atoombom ben ik helemaal niet bang... die komt niet. Maar de gevolgen van zaken doen, eerlijke zaken doen... het zijn tenslotte eerlijke boeren die in Indonesië en Brazilië de wouden kappen om hun vee te laten grazen. Het is zelfmoord. Maar om over dat soort problemen je licht te laten schijnen, hoef je als auteur niet in je eigen land te wonen.

Marten Toonder

Toen u in 1965 naar Ierland ging was u een trendsetter. Na u zijn vrijwel alle grote auteurs naar het buitenland vertrokken. Waarom verlaat de literatuur Nederland?

Iers geflodder. De Engelsen keken er dan ook minachtend op neer. Maar het is zo allemachtig aantrekkelijk wanneer je er deel van uitmaakt. Neem alleen maar het Ierse katholicisme. Het is doorspekt met heidendom en bijgeloof. Maar dan wel met een heel dichterlijk bijgeloof. Het wordt niet alleen getolereerd door de kerk, men wakkert het zelfs aan. Omdat het toch niet te onderdrukken is, want zo slim is de kerk wel.

In Ierland heb je bijvoorbeeld veel bronnen. Héilige bronnen vaak, die aan de moedergodin Dana gewijd waren. Our lady's wells. Toen de katholieken kwamen pikten ze onmiddellijk die bronnen in. Ze zeiden: our lady heet Maria, en niet Dana. De offerplaatsen - waar de opperdruïde woonde - bevinden zich op bergplateaus en worden nog altijd our lady's views genoemd. De kerk heeft het allemaal in haar officiële leer opgenomen omdat het zo makkelijk was om erop verder te bouwen. Daarom is vrijwel alles wat hier op godsdienstig gebied gebeurt terug te voeren op het heidendom. 't Heeft alleen een andere naam gekregen. En daarom is het katholieke geloof hier zo ontzettend vrij. Je mag alles geloven wat je wilt. Je mag de gekste dingen vertellen, zolang het maar over Maria gaat en je haar niet een godin noemt. Af en toe gaat iemand op één van de afgelegen eilanden te ver en worden er offers gebracht op de stenen, die er al in oude tijden voor hetzelfde doel zijn neergezet. Meestal krijgt de bisschop daar dan wel lucht van. En die treedt dan als exorcist op.

Er heerste destijds een verziekt klimaat. Je had Podium en de Vijftigers. En om een uitdrukking te gebruiken: daar kon ik me niet in vinden. Mijn broer, die ook schrijver is, bewoog zich in de wereld van die kleine groepjes en voelde zich er beter in thuis. Ik heb het niet volgehouden. Ik heb al die lui ontmoet en sommigen vond ik verschrikkelijk aar-

dig. Maar het was uiteindelijk toch een en al vriendjesgedoe en corruptie. Zoals de literaire bladen te werk gingen... of zoals in bepaalde kringen zekere opvattingen erin geheid werden... Er was geen ruimte voor iets anders. Wat het opleverde was naar mijn idee allemaal egotripperij. En daar deden ook grote schrijvers als Mulisch en Hermans aan mee. Er was nergens fantasie. De fantasie heeft in Nederland altijd slecht aangeschreven gestaan. Ik denk dat dat door Calvijn komt. Fantasie bestaat uit verzinsels. En mijn vader hield me dat al voor: jongen, dat zijn leugens die je daar schrijft (lacht). En daar had-ie gelijk in, 't waren allemaal leugens, want niets ervan was echt gebeurd. Maar er vindt in je onderbewustzijn nu eenmaal veel meer plaats dan er in het echt gebeurt. De werkelijkheid is zo verschrikkelijk saai. Wel bloederig en wel rot. Maar saai. Het is een eeuwige herhaling van ellende. En het levert ook niets op. Geen eindprodukt, geen overweging. Niets. Het gaat maar door.

Hier in Ierland word je minder met dat soort dingen geconfronteerd. Het was toen ik mij er destijds vestigde een land waarvan men zei dat het veertig jaar achterliep. En oppervlakkig gezien was dat natuurlijk ook zo. Geen fabrieken, ouderwetse landbouwmethodes, armoe, slechte sociale voorzieningen, een regering die maar wat deed.

Merkwaardig genoeg bent u - of is Bommel - pas na uw vertrek uit Nederland een cultfiguur geworden.

Een oorzaak kan ik niet aanwijzen. Tot '65 heb ik in mijn werk almaar concessies gedaan. Het was een beetje machinaal en niet altijd met even veel lol gemaakt. Sinds ik hier woon heb ik Bommel serieus genomen en hij is er ook echt beter door geworden. Aanwijsbaar. Bovendien kon ik doordat ik meer tijd had er beter in verwerken wat in mijzelf omging. Ik gaf me meer over aan de dingen die in mijn gedachten opdoken. Ik geloof dat je in Nederland wonende heel weinig gelegenheid hebt om jezelf te zijn. Je wordt geleefd. Een ouderwetse maar zeer ware uitdrukking. Je manier van doen en je manier van denken worden bepaald door anderen. Als je verhuist naar een land als dit, ontdek je dat je een groot deel van je persoonlijkheid totaal verwaarloosd hebt. In mijn geval: denkende goed te doen door in de studio verantwoordelijkheden te dragen die ik eigenlijk niet kon dragen.

Overigens is het niet zo dat Bommel voor die tijd niet populair was. Ik ben wat dat betreft een verwende figuur. Ik heb geen tijden van miskenning gekend. Maar tegenwoordig gaat men soms inderdaad wel heel ver. In Nederland heb je zelfs een vereniging die Bommel op de bank van de psycho-analiticus legt. Daar heeft men ontdekt dat de beer een archetype is dat deel uitmaakt van het collectief onbewuste. Dat het eigenlijk om zoiets als een oerbeer gaat die veel te maken heeft met oude godsdiensten. Interessant, maar ik houd het niet allemaal bij. Tenslotte is het niet mijn vondst geweest om een beer te nemen. Bruintje Beer was Bommel bijvoorbeeld al voorgegaan. Sterker nog, ik heb vaak gedacht: ‘wat stom dat je geen mensen hebt gebruikt. Dan had je veel meer mogelijkheden gehad. Nu zit je met die stomme beesten. Ze zien er kinderlijk uit.’ Vooral in Engeland kwam ik altijd in het kinderhoekje terecht. Maar ik was al zo aan Bommel verslingerd... ik kende zijn karakter zo goed alsof ik hem zelf was. Ik kon hem niet meer laten schieten en overgaan op mensenfiguren.

U was de allereerste Nederlandse striptekenaar?

Dat kun je wel stellen, ja. Dat is een van de weinige dingen waar ik echt een beetje trots op ben. Men komt dan soms wel aandragen met Bulletje en Bonestaak en Pijpje Drop. Maar dat waren geen echte strips, maar krukkige plaatjes die geen enkele samenhang vertoonden. Ik ben begonnen met de woordloze strip waarvan

je de betekenis uit de actie kon opmaken. Daarna volgden de balloons en nog weer later de onderschriften. Wanneer iemand tegenwoordig zegt: 'Bommel is geen strip', dan heeft-ie daar het volste recht toe. Het is ook geen strip meer. Maar toen ik begon wel. En dat was een tijd waarin er in Nederland geen stripleven bestond. Ik was een pionier en ik heb de markt ontdekt. Mijn invloed op de striptekenaars die na mij zijn opgestaan? Sommigen heb ik misschien beïnvloed. Ik voelde me destijds een soort missionaris die een geloof uitdroeg. En tot mijn verbazing kwam er een vrij grote schare mensen op mij af. Vooral jongens die op academies hadden gezeten. Net als ikzelf. Verschrikkelijk. Want je mocht er uilen natekenen, of gipsen beelden. En verder niks. Als je fantasie had kon je nergens terecht. Dus ik had al gauw een school om me heen. Men noemde de studio's ook 'het schooltje'. Van de generaties die na mij kwamen heb ik een enkeling beïnvloed. Maar nooit ten koste van hun persoonlijkheid. Ik heb ze geleerd hoe je in beelden een verhaal vertelt. Continuïteit, spanningsopbouw. Tekentalent kun je iemand niet bijbrengen.

Wanneer bent u opgenomen in de officiële Nederlandse literatuur?

Ergens in de vijftiger jaren (lacht). Tot mijn grote verbazing hoor. Achteraf is het misschien wel beter te begrijpen dan toen. Rond die tijd werden mijn verhalen namelijk beter. Ik begon mijzelf op tekstueel terrein verplichtingen op te leggen. In het begin was het een foefje. Tekststrips maken kon ik helemaal niet. Schrijven heb ik toen ik jong was nooit als een vak erkend. Mijn broer en mijn vrouw hielpen me ermee. Toen ik het zelf ging doen deed ik 't op z'n janboerenfluitjes. Tot ik ineens ontdekte: je kan er veel meer mee. Sindsdien besteedde ik er meer tijd aan en plotseling kwam ook de erkenning. Het was de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde die mij tot lid benoemde. Een gezelschap vanouwe knarren (lacht). Mensen die strips en poppetjes tekenen verfoeilijk moeten hebben gevonden. Maar blijkbaar zat er iets in dat ik zelf niet onderkende. Want ik heb geen moeite voor die benoeming gedaan. 't Spreekt kennelijk aan.

Maar dat maakt het nog niet tot literatuur.

Nee, de manier waarop, de techniek, dat is de literatuur. Neem ik aan. Ik weet niet wat literatuur is. In Engeland noemt men de gebruiksaanwijzing van een stofzuiger *lite-*

rature. Ik maak in ieder geval literatuur, neem dat nou maar aan (lacht).

Hebt u ooit een literaire prijs ontvangen?

Nooit. Had ik ook niet gewild. Eerlijk niet. Het ontvangen van een dergelijk ding is een daad van corruptie. Ik hoor niet tot die kring. Bomans - hij is een goed voorbeeld - heeft er ook nooit een gehad. Daar was-ie te leuk voor.

Hebt u invloed gehad op Nederlandse schrijvers?

Daar heb ik weleens wat van gemerkt, ja. Maar dat waren geen erg opwekkende navolgelingen. Meestal betrof het mensen die in dezelfde trant lollig probeerden te doen. Bommel denkt op een geheel eigen wijze. Hij verbindt dingen die niets met elkaar te maken hebben op een manier die logisch lijkt. Als iemand dat opzettelijk na gaat zitten doen, omdat-ie het een handig foefje vindt, dan is het niet leuk meer.

Ik zou nog verder willen gaan. De camp, *de charmante lulligheid zoals je die tegenkomt bij auteurs als Reve en Biesheuvel, is die terug te voeren op Bommel?*

Van Reve heb ik dat weleens gedacht. Het is iemand met wiens werk ik een sterke verwantschap voel. Ik zie het dan ook meer als een verwantschap dan als een beïnvloeding. Maar er moet een waardering zijn van zijn kant. Reve heeft teksten geschreven waar ik jaloers op was. Waarvan ik dacht: 'ja, zo moet 't.' Reve schrijft net als ik vanuit zijn gevoel. Heel sterk zelfs. Hij maakt van zichzelf een waanvoorstelling die hij helemaal niet is. En dat beschrijft hij zo goed dat-ie helemaal geen Bommel meer nodig heeft. Reve is zijn eigen Bommel.

Kunt u iets zeggen over uw eigen literaire voorkeur?

Ik ben bang dat die verschrikkelijk Angelsaksisch is. Murdoch, Tolkien. Reve, Hermans en Wolkers vind ik goede schrijvers. Vasalis. Hermine de Graaf. Ik probeer me nog steeds op de hoogte te stellen van wat er in Nederland geschreven wordt. Achter me liggen een stuk of twaalf boeken. Allemaal van Nederlandse auteurs. Maar ik vind ze zo verdomd vervelend (lacht). Ze zijn niet de moeite van het drukken waard. Zonde van de bomen. Op welke ik doel? Dat vind ik pijnlijk hoor. Dat zeg ik liever niet.

Zou je in het algemeen kunnen zeggen dat u zoiets als een boodschap uitdraagt?

Lieve hemel, nee. Ik vind het hebben van boodschappen zo afschuwelijk. Ik kan hoogstens vertellen wat ik zelf heb meegemaakt. Ik kan m'n eigen ideeën overbrengen. Maar dat zijn geen boodschappen.

Maar wie het medium bezit, bezit de macht.

Ware woorden. U erkent dus dat goede literatuur eigenlijk een soort magie moet zijn. Het overbrengen van een uitstraling. Je weekt gedachten los in een ander en die geeft zelf het antwoord. 't Is niet zoals bij de leraar die een som opgeeft waarvan-ie de uitkomst in een boekje heeft staan. De uitkomst van één plus één, dat is een boodschap omdat het vast ligt. Ikzelf weet nooit wanneer ik antwoorden gevonden heb. Het is een onbewust proces. Zoals schrijven een automatisch proces is.

Er zijn immers auteurs die schrijven om de wereld marxistisch, of gelukkig te maken.

Zo werkt dat bij mij niet. En dat heeft veel te maken met mijn levensopvatting. Ik geloof bijvoorbeeld niet in een eeuwige vrede, of in het gelukkig maken van de wereld. Zomin als ik geloof dat mensen allemaal gelijk kunnen zijn.

Droef

Toonder mag dan aan de relatief dichtbevolkte Ierse oostkust wonen, persoon en werk zijn het meest verbonden met het westen. Met één streek in het bijzonder: Connamara. Op een uur of acht gaans van Greystones. Het land van de Zwarte Bergen. Een rotsachtig uitstulpsel in de Atlantische Oceaan. Doorsneden met reusachtige, heldere zoetwatermeren. Zilte baaien die kilometers ver landinwaarts reiken. Beetje droef, want vrijwel totaal verlaten. Op enkele kleine dorpen na, waar uit cafés nostalgische Ierse muziek naar buiten waait. Scherpe, kale bergen waar omheen - naarmate je de zee dichter nadert - een steeds killere wind waait. Smalle slingerende wegen waarlangs - ook hier - instortende boerenhuizen. Honderd jaar of langer geleden achtergelaten door emigranten en het eigendom van deze of gene kleinzoon O'Connell in het verre Amerika of het vijandige Engeland. En daarom door het nakomlingschap van de thuisblijvers nog altijd scherp bewaakt. Voor de kust zijn bij helder weer met het blote oog ruige eilanden zichtbaar. Nijlpaarden, dromedarissen en andere bizarre vormen drijven in een donkere oceaan. Bij eb hier en daar per auto over de zeebodem bereikbaar. Een oude wereld die in zeer geringe mate door de nieuwe mens in bezit genomen is. Of zoals Toonder het uitdrukt: ‘Een landschap dat ik herkende omdat ik het in mijn tekeningen al geschapen had. Een natuur waarin iets vreemds schuilgaat. Het lijkt of er een kracht in werkzaam is. Als je in zo'n dal staat... en tot in de verste verte is geen huis te bekennen. Alleen maar wolken die over de bergen trekken. Zwarte schaduwen die tegen de hellingen op kruipen. Dan voel je je heel vreemd. Een buitenstaander. Je ziet het en je hoort er niet bij. Maar wat er gebeurt is veel echter dan je zelf bent. Ik reed bijvoorbeeld op een dag door Connamara. De zon scheen me in het gezicht. Als je achterom keek was daar een sneeuwbui en rechts en links van me regende het heel hard. Ik kwam langs een meertje. Een smal watertje tussen de bergen. Ik reed erop af en op dat moment kwam het meer omhoog. In spiralen. Hele hoge spiralen, van wel een meter of drie, opstijgend vanuit het water. Steeds verder, steeds meer - tot het tenslotte helemaal gevuld was met spiralen die over het water naar de kant toe bewogen. Later heb ik geïnformeerd: is dit een gewoon verschijnsel? Nee, dat was het niet. Het was de *shee*, die in het meer woont. Het zijn van die dingen die maken dat je zegt: dit is een beetje een vreemd land. De natuur is hier sterker dan de mens. Dat is een waarheid,

een ervaring. En niet een geloof. De natuur is zo oppermachtig - al je 'm in z'n waarde laat - dat-ie je overrompelt. Dat-ie je haast machteloos maakt. Dat leidt tot weten. Van wat? Het weten van het onnoembare. In ieder geval het weten van het feit dat er dingen bestaan die je niet zo makkelijk in woorden kunt onderbrengen. Aanvaarden dat er krachten zijn die groter zijn dan jijzelf. Proberen die onder woorden te brengen is een uitdaging. Maar als 't je ook maar een beetje lukt, ben je al een geluksvogel. Want je moet oppassen met zulke verhalen. Mensen zeggen al gauw: die vent is een beetje kierewiet. Hij ziet kaboutertjes.'

Lichten van het dossier-Toonder levert in vrijwel alle verhalen dat ene kaboutertje op.

Dat is waar (lacht). Dat komt doordat ik de kracht die ik probeer te beschrijven gestalte wil geven. Een persoonlijkheid zelfs. Via dat kaboutertje kan ik aan anderen uitleggen welke krachten ik in mijzelf en om me heen ervaar.

Waren dat ervaringen die u ook had voor u naar Ierland kwam?

Ja, maar in veel mindere mate. Nederland is tenslotte een verschrikkelijk nuchter land. Het overkwam me voor het eerst toen ik een jaar of acht was. Ik liep de straat uit en plotseling stond ik midden tussen de weilanden. Het was de eerste keer dat ik groen zag. Er streek zo'n wind overheen die schaduwen over het land doet glijden. En ik weet nog heel goed dat ik daar ademloos naar stond te kijken. Ik besefte dat er iets heel groots aan de hand was. Ik liep door gras dat tot aan mijn hals reikte. Tot ik ergens kwam waar vreemde grote bladeren lagen. Bladeren met een heel sterke geur. En die geur noemde ik groen. Zoals ik later ook in mijn verhalen heb gedaan. En ik heb ontdekt dat als je zo'n plaats vindt, het er altijd een is die vroeger heilig is geweest. Of een waar de shee woont. Het is een geur die zich moeilijk laat omschrijven. Maar als je 'm vermenigvuldigt met tien, wordt-ie zo verschrikkelijk sterk dat je ervan doordrenkt raakt. Alsof het een parfum is. Het is een geur die werkt als een kracht. De zintuiglijke waarneming van de shee. En dan kunt u natuurlijk vragen: wat is shee? Dat is de kracht van de natuur. En die kan gestalten aannemen. Daar geloof ik heilig in, want ik heb ze gezien.

Nog niet zo lang geleden stuitte ik in Connamara bijvoorbeeld op een merkwaardige figuur. Ik had een uur gereden, was niemand tegengekomen en had geen enkel huis gezien. Het was een man van wie je zou zeggen dat-ie zo uit een gekostumeerd bal was weggelopen. Hij had een heel grote mantel aan, zoals de postbodes ze vroeger hadden en die was rood gevoerd. En hij droeg een zeer breed gerande hoed met een punt en een lange veer erop. Hij liep tegen de wind in. Ik reed 'm voorbij. Hij had een merkwaardig gezicht. En een lange baard zoals je je die bij een oude tovenaar voorstelt... En ik zweer u dat dit waar is. Mijn vrouw kan het bevestigen, want ze was er bij: we reden voorbij en toen we omkeken was-ie er niet meer. Ik dacht: wat is dat in godsnaam voor flauwekul? Als er nou een huis in de buurt was geweest... dan had je tegen jezelf kunnen zeggen: die man heeft zich verkleed, of: hij is een zonderling. Maar in de verre omtrek was er geen teken van leven te bekennen. Ook dat noem ik shee, zoals de Ieren doen. Want dit land heeft shee.

Wat is de betekenis van het feit dat hij zich aan u openbaart?

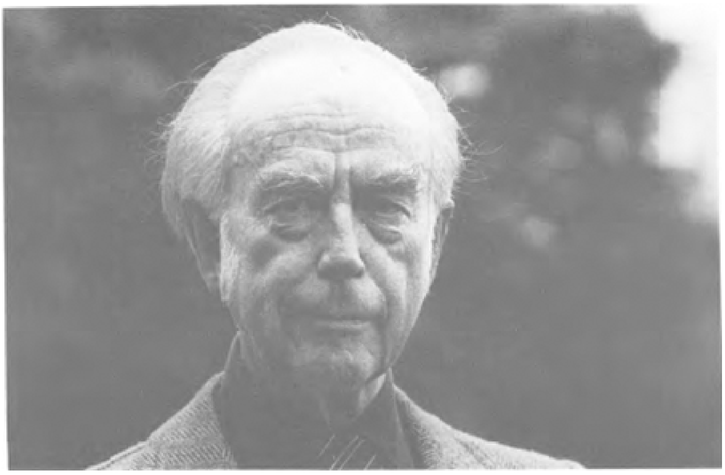
Ik weet dat in de gevallen waarin zich iets aan mij openbaarde van alles gebeurde. Alsof ik een soort voorteken kreeg. Bijvoorbeeld in een periode waarin ik zakelijk nogal in m'n piepzak zat en ik echt hulp kon gebruiken. Vanaf zo'n moment verliep

alles op rolletjes. Sindsdien weet ik dat er verband bestaat tussen mij en dergelijke verschijnselen. Ze zijn me gunstig gezind.

En ze jagen u dus geen angst aan?
Gelukkig niet. Hier in huis hebben we er bijvoorbeeld eentje. Een figuur. De huishoudster - een Ierse en dus iemand die weet waarover ze praat - waarschuwt me altijd. ‘Hij is weer bezig.’ (lacht) U hebt waarschijnlijk ook weleens gehad dat u uit uw ooghoeken iets zag bewegen. Of een flits zag. Dat heeft ieder mens en daar heb ik hier ook veel last van gehad. Steeds in m'n ooghoek dat gedonderjaag. Een zwarte flits, je kijkt er er is helemaal niets. Een jaar of twee geleden werd het erger. Die flits werd brutaler. Kwam dichterbij, kreeg meer vorm. Maar hij deed 't zo dat ik als ik keek altijd te laat was. Tot er op een keer visite was. Een heel nuchtere Hollandse zakenman die van al dit soort verhalen eigenlijk niets begrijpt en ook niets wil hebben. Het schoot recht voor ons langs. Die Hollander sprong haast uit z'n stoel. En dat was voor mij het bewijs dat het niet aan m'n ogen lag. Ik heb bovendien gemerkt dat er allerlei typische gebeurtenissen uit voortkomen. Bijvoorbeeld: ik zoek m'n bril. Nu ligt-ie hier voor me op tafel en als ik dadelijk terugkom is-ie weg en ligt-ie plotseling in de boekenkast. Of m'n vlakgommetje en m'n dierbare tekenpotlood liggen opeens tussen de boeken. Het zijn plagerijen en die horen er ook bij. Het klinkt allemaal bijgelovig, alsof ik een soort medium ben. Maar het zijn gewoon de feiten, het is wat ik meemaak.

Toen ik hier kwam wonen ben ik begonnen Yeats te lezen. Hij is gek geworden door dit soort ervaringen. Ik heb me verdiept in de geschiedenis van de Picten, de vroegere bewoners van dit land. Een geschiedenis tussen aanhalingstekens, want Ierland heeft geen geschiedenis. Het kent alleen mythen. De geschiedenis begint 800 na Christus. Tegen die tijd kwamen de missionarissen om de heidenen te bekeren. Daarvoor bestond er geen geschiedenis. De druïden verboden het geschreven woord. Omdat alles wat geschreven is vast ligt. En je mag niets vastleggen, want het leven is beweging. En alles wat verstart is dood. Daarom kende dit land in die pre-katholieke tijd barden. Figuren die alles wat er gebeurde onthielden en in een vorm goten die overdraagbaar was. Ze reisden rond en vertelden hun verhalen. En al vertellende groeide zo'n geschiedenis en kwam er vanzelf wel een reus in terecht, of een vreemd dier. Het woord werd overgedragen en groeide mee met de tijd. Het bleef actueel. En dat is allemaal geëindigd toen de christenen kwamen. De monniken, want die vonden dat

interessante verhalen en tekenden ze op. Ondanks de protesten van de druïden. Het was het einde van het Keltische gesproken woord. Over wat er voor die tijd gebeurd is, is niets bekend. Behalve dan dat de Kelten toen ze hier rond duizend voor Christus arriveerden, een land aantroffen dat bevolkt werd door tovenaars, het volk van Dana, the white goddess. Mensen die zichzelf onzichtbaar konden maken. En die hadden het niet op de Kelten voorzien. Er kwam oorlog van. Een grote veldslag vond plaats, die onbeslist bleef omdat er een enorme nevel, een zwarte mist kwam opzetten die het strijdterrein omhulde, zodat er van vechten niets meer kon komen. Later trok de mist op en de hoofdman van de Kelten bleek in de verte verlaten op een heuvel te staan. Hij liep met gebogen hoofd op zijn manschappen toe en zei: ‘Ik heb vrede gesloten. Het land is allemaal van ons. Maar het land eronder is van de vijand. Dus: je mag je akkers bebouwen, maar je mag er niet in. Geen grottengraverij, geen mijnbouw en wat dies meer zij. Bovendien zijn er uitgangen vastgesteld en die moeten gehandhaafd blijven.’ Ringen in het landschap. Eiken die in een kringetje staan, of stenen. Op dezelfde manier gegroepeerd. Toen wij hier kwamen wonen hield men zich nog altijd angstvallig aan die heel vroege afspraken. Overal langs de weg zag je die boomkringen. En de boeren zorgden ervoor dat het vee er niet in kwam. Archeologen kregen bijvoorbeeld ook geen toestemming om onderzoekingen te doen. Terwijl dit land vol moet zitten met onontdekte dingen. Maar inmiddels is dat allemaal aan het veranderen. Dankzij de zegeningen van de Europese Gemeenschap.



Marten Toonder
foto: Jan van der Weers

U valt in Het losgetrilde gezicht *de psychiatrie opvallend fel aan. Een felheid die afsteekt bij de manier waarop u andere kwesties pleegt aan te kaarten. Wat was daar uw beweegreden voor?*

Het gebeunhaas op dat gebied. Het kwaad dat de psychiaters aanrichten. Ze werken met krachten die ze helemaal niet aankunnen. Ze geven er namen aan en denken dat het dan een wetenschap is. Maar meer dan een pseudo-wetenschap is het niet. En dat kan ook niet anders, omdat gewerkt wordt met het onnoembare.

Ik heb een ander verband gelegd: uw gevoel voor mystiek staat lijnrecht tegenover een dergelijke wetenschap, die de krachten die u ervaar bedoelt te neutraliseren, omdat ze bij mensen nogal eens angstgevoelens genereren.

Dat is heel juist. Het verklaart ook waarom ik een zwak voor Jung heb. Hij werkte namelijk wel met deze symptomen en dat is dan ook de reden waarom-ie door z'n collega-wetenschappers zo in de hoek getrapt werd. Overigens realiseer ik me wel

dat deze krachten makkelijk tot waanzin kunnen leiden. Er is maar een heel lage drempel tussen hallucinatie en werkelijkheid. Ik weet zeker dat je ze in de gekkenhuizen dan ook regelmatig aantreft: de mensen die werkelijk verschijnselen hebben meegemaakt die niet te verklaren zijn en die juist daardoor voor gek werden verklaard. Ze hebben een kracht ervaren die buiten ons bestaat. Een instinctief ervaren van een macht die je bij praktisch alle volkeren aantreft: de mens tegenover de natuur.

U zet Zielknijper neer als een corrupte figuur. Als iemand die van Cantecler een bijdrage ten behoeve van een nieuw te openen kliniek in de wacht sleept door Bommel een kz-ervaring te geven.

Dat is heel bedenkelijk, ja (lacht). Maar daarmee val ik alleen Zielknijper aan. Het is een zwakte van deze speciale psychiater. Ik heb er ook geen kwade brieven over gekregen.

Waarom ontbreekt in de Bommels de vrouw zo nadrukkelijk?

Ik zet in de tekeningen - om maar weer eens met Jung aan te komen - archetypen neer. Ik heb eigenlijk een te grote achting voor vrouwen om ze op die manier belachelijk te maken. Tenzij het figuren betreft als de weduwe Hooinaald en dergelijke. Maar dat zijn karikaturen. Natuurlijk bestaan er wel archetypische vrouwen. Zure, bazige, onaangename vrouwen. Feministische vrouwen. Maar omdat ik ze niet begrijp voel ik me niet geroepen ze neer te zetten. Ik hou heel erg van vrouwen en ik zie ze nooit als dieren. Daarom heb ik er moeite mee ze in dieregedaante uit te beelden. Mannen zijn veel dierlijker dan vrouwen, veel grover. Vrouwen zijn praktischer. Materialistischer. Ze brengen alle deftigheid terug tot een aards niveau. Je hebt opvallend weinig vrouwelijke dichters. Ze zijn er te praktisch voor. Had Bommel een mensengedaante gehad, dan was die belemmering er niet geweest om meer vrouwen in de verhalen te laten optreden.

Zijn er veel vertalingen van Bommel verschenen?

Ja, vrij veel. Deens, Zweeds, Noors, Fins, Duits, Frans, Engels, Spaans, Papiemento en Bahassa. De receptie was, voor zover ik heb kunnen nagaan, fantastisch. Vooral voor de tijd waarin de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde op de proppen kwam en Bommel nog onvolwassen was. Toen was de taal simpel en kon het makkelijker vertaald worden. Bommel stond weliswaar overal in het kinderhoekje, maar daar had-ie dan ook veel succes. Kennelijk is het een erg internationaal produkt. Al hebben we erg veel moeilijkheden met de talen gehad. Vooral in het Engelse gebied. De Bezige Bij heeft alle titels op de Engelse en Amerikaanse markt gemikt en er inmiddels vier vertalers op versleten. Ikzelf geloof eigenlijk dat het onmogelijk is. Mijn taal leent zich er niet voor. Het wordt vervelend, langdradig.

Voor de film ligt dat kennelijk anders. Als je begrijpt wat ik bedoel *is zo ongeveer over de hele wereld te zien. Wat vond u er zelf van?*

Ja... (lacht) nou... ik ben er - nu u 't me zo op de man af vraagt - niet blij mee. Ik vind het jammer van het resultaat. Maar je, je hebt nu eenmaal te maken met een producer en dat is degene die de noodzakelijke middelen regelt. En dat is juist altijd een probleem geweest, anders had ik die film natuurlijk al veel eerder gemaakt. Maar producent Houwer kwam op een zeker moment met zijn miljoenen op de proppen en zei: ‘Ik wil een film maken.’ Je krijgt een contract van twintig pagina's met sub d. en paragraaf zus en zo. En hoe slim je het ook aanlegt, er zitten altijd dingen in die je niet kunt voorzien. Ik had bijvoorbeeld een vetorecht. En al tijdens het ontwikkelen van de film waren er meningsverschillen. Hij zag het zus, ik zag het zo. Houwer vond het niet commercieel genoeg. Er werd te veel op de stemming gewerkt. Het probleem was echter dat ik het vetorecht niet kon toepassen, omdat we er zelf al vrij veel geld in hadden zitten. Als je stopt, ben je dat kwijt. De producent had de macht omdat-ie over het geld beschikte en die macht heeft-ie heel goed gebruikt.

Overigens was dat nog niet het ergste. Toen de film klaar was, bekeek Houwer het resultaat en zei: ‘Hij is niet goed gemonteerd.’ Hij verwisselde een paar scènetjes en vervolgens nam-ie de film mee naar Berlijn om er de laatste hand aan te leggen. Daar hadden ze ‘betere apparatuur’. Toen ik de film tijdens de persvoorstelling terugzag herkende ik 'm niet. Hij had alles eruit geknipt wat maar een beetje op het gevoel werkte, vooral op het eind. En de feestpartij aan het begin heeft-ie zo lang mogelijk gemaakt, waardoor het een wangedrocht is geworden. En dan het geluid... De film begint met titels die over een windvlaag lopen en over een opkomend onweer. Daar hadden we erg ons best op gedaan. In de verte zie je de hemel zo nu en dan een beetje oplichten, met een zacht gerommel eronder en het gieren van de wind. Eerst door het hek, dan door de takken en bij het kasteel wordt het sterker. Toen we de film terugkregen was het een enorm orkest geworden dat alles overstemde. ‘Dat trekt de aandacht,’ zie Houwer. ‘En wat jullie daar gedaan hebben is fluisterend gefrutsel. Daar kijkt niemand van op.’ Stemming en sfeer moesten eruit verdwijnen.

Had u het idee dat u met Bommel de wereld ging veroveren?

Nee, dat idee van de wereld veroveren heb je als je jong bent (lacht). Later niet meer. Toen ik de studio opzette deed ik dat inderdaad niet met het idee van: we gaan alleen in Nederland zitten kriebelen. Nee, ik wilde heel Europa veroveren. Ik had zelfs een grote landkaart op de wand laten aanbrengen en daar zette ik vlaggetjes in als er weer een land bij gekomen was (lacht). Maar ja, ik heb een goed excuus. Ik was toen erg jong. Ik geloof dat ik negenentwintig was.

Marten Toonder
Chronologie

1912

Ik word geboren te Rotterdam op 2 mei, om 5.30 in de morgen, als zoon van Marten Toonder, gezagvoerder ter koopvaardij, en Trijntje Huizinga.

1917

Mijn vader, terugkerende van een overwintering in het ijs voor de Canadese kust, neemt enige Amerikaanse kranten mee waartussen zich een Comic Weekly bevindt. Zodoende maak ik kennis met de strips *Bringing up father*, *Mutt and Jeff* en *Barny Google* en ontdek dat men door het bekijken van plaatjes een eenvoudig verhaal kan begrijpen; ook wanneer men de kunst van het lezen nog niet machtig is.

1918

Ik bezoek de school voor gewoon lager onderwijs op de Westersingel en leer lezen van juffrouw Van Geyn, aan de hand van plaatjes op een zg. leesplankje.

Mijn vader tekent en schrijft ten behoeve van mijn broer Jan Gerhard en mij het eerste deel van *De lotgevallen van Abraham.*

1919

Ik leer schrijven van de heer Van Dam en besluit striptekenaar te worden. Het blijkt me echter, dat er in dit vak geen les gegeven wordt.

1920-1925

Ik bezoek achtereenvolgens 6 verschillende inrichtingen voor gewoon lager onderwijs waar wel les in zingen, doch niet in tekenen te genieten valt. Mijn eigen ongeleide pogingen op dit gebied zijn niet veelbelovend.

1926

Op een instituut voor Meer Uitgebreid Lager Onderwijs (zg. Mulo) te Spangen leer ik tot mijn grote verrassing de beginselen van de perspectief kennen en ontdek zodoende het verdwijnpunt. Het tekenen komt overigens niet veel verder, evenmin als de andere vakken.

1927

Om hier verandering in te brengen word ik ingeschreven bij de Nieuwe Middelbare Handelsschool op de Westersingel, waar mij de beginselen van enkele vreemde talen worden bijgebracht, zodat ik *Bringing up father* in het oorspronkelijke kan volgen. Ik ontwerp enkele Jugendstill-motieven waarvoor ik een mooi cijfer krijg; van serieus onderricht in het tekenen van strips is ook hier geen sprake.

1928

Ik ontmoet een buurmeisje, Phiny Dick geheten, en besluit met haar te trouwen.

1931

Ik haal mijn eindexamen en mag naar Zuid-Amerika; maak in Buenos-Aires kennis met het werk van de Argentijnse tekenaar Dante Quinterno; leer van hem de grondslagen van de tekenfilm- en stripanatomie en maak mijn besluit om striptekenaar te worden bekend.

Mijn goede vader is geschokt, doch geeft mij een jaar de tijd om te bewijzen, dat dit een vak is waarmee men in zijn onderhoud kan voorzien.

1932

Inschrijving op de Tekenacademie te Rotterdam. Ik teken gedurende drie maanden een opgezette uil na en geef veel aandacht aan de stof-uitdrukking van de veren. Met conté-potlood leg ik het gipsen gelaat van Brutus vast. Beide creaties worden onvoldoende bevonden. Ik verlaat ter-

neergeslagen de Academie, verdiep mij thuis in de Quinterno-formule met de bedoeling tekenen te leren en werp zodoende enkele primitieve strippogingen op papier. De eerste heet *De lotgevallen van Bram Ibrahim*, is een navolging van *De lotgevallen van Abraham*, en wordt gekocht door een persbureautje, dat hem in 1933 in het dagblad De Nederlander plaatst voor fl. 0,50 per plaatje. De tweede, *Tobias*, vult een pagina in een weekblad van de uitgeverij Helmond en brengt fl. 7,50 op.

Het bewijs is geleverd; ik koop een corduroy jasje en laat tochtlatten staan.

1933

Ik treed in dienst van de Ned. Rotogravure Mij. N.V. te Leiden, die een illustrator-striptekenaar zoekt. Weliswaar beheers ik het vak niet, doch ik teken veel - en al doende leert men.

1935

Ik trouw met Phiney Dick en verhuis naar Leiden.

1937

Ik maak veel strips en begin zodoende te vermoeden dat lezen en schrijven even belangrijk zijn als tekenen.

1938

Met deze gedachte schrijf ik verhalen en ontwerp daarbij behorende figuren. De bladen van de Ned. Rotogravure Mij. gaan niet goed door de nood der tijden, zodat men het systeem van een jaarlijkse salarisvermindering van 10% invoert. Hierdoor ontmoedigd zoek ik contact met de Diana Edition, een Weens persbureau, dat in strips is gespecialiseerd, en dat naar Amsterdam is uitgeweken. Hiervoor maak ik de ‘gag’ weekstrips: *Don Sombrero* en *Tom Poes*, waarvan de eerste in Zweden en de tweede in Argentinië en Tsjecho-Slowakije geplaatst wordt.

1939

De woordloze stripgrapjes voldoen me niet. Hiertoe in staat gesteld door de met aandacht gevolgde lessen in het schrijven, maar ik een feuilleton van Tom Poes (later ook wel tekststrip genaamd), dat ik in Nederland echter niet kwijt kan omdat de figuur te kinderachtig is. Ontgoocheld berg ik hem in een lade op.

Een volgende salarisvermindering brengt me tot de gedachte mijn betrekking in de steek te laten en voor mezelf te beginnen.

1940

We verhuizen naar Amsterdam.

1941

Micky Mouse verdwijnt uit De Telegraaf, zodoende plaats makend voor *Tom Poes*, die bestoft uit een lade komt en zijn eigenlijke loopbaan begint.

In samenwerking met Polygoon ga ik experimenteren met teken- en poppenfilms.

Het succes van Tom Poes veroorzaakt veel extra werk (als legpuzzels, kaarten, toneelstukken, een spel en wandplaten), terwijl films niet alléén te maken zijn. Voordat ik het weet ontstaat er een ‘zaak’ met assistenten en medewerkers.

1942

Compagnonschap met Joop Geesink (Geesink-Toonder Productie). We maken een tekenfilm voor de Ned. Spoorwegen en een poppenfilm voor Philips. Het aantal medewerkers breidt zich uit; het tekenen en schrijven wordt bedenkelijk verdrongen door ondernemerschap.

1943

De firma wordt ontbonden. Geesink neemt de poppen-filmproduktie over; ik ga verder met strips en tekenfilms.

1945

Mogelijkheden voor internationale plaatsing van strips. De Studio's worden een N.V. en Anton de Zwaan neemt de ‘syndication’ op zich.

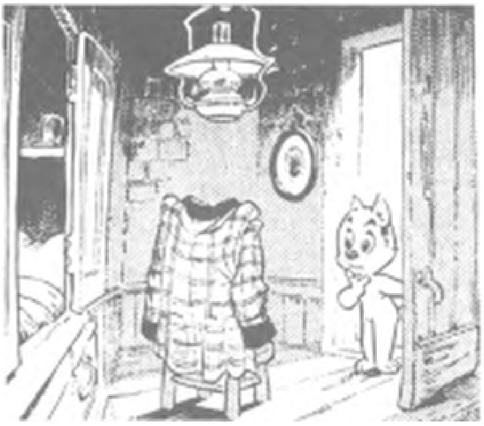
1946

Geboorte van de strips *Kappie* en *Panda...* Tom Poes verschijnt dan in ca. 50 kranten.

1947-1953

Het aantal strips breidt zich sterk uit door de activiteit van creatieve medewerkers. De exploitatie van de auteurs-

rechten (de 'syndication') vergt steeds meer werk. Als springplank voor nieuwe tekenaars geven we een weekblad uit, dat naar Tom Poes genoemd wordt. In dezelfde periode groeit ook de produktie van tekenfilms. In Engeland barst de commerciële t.v. los en de getekende 'tv-shots' komen in zwang. De zakelijke beslommeringen en de organisatie vergen steeds meer tijd en inspanning.



1954

De Zwaan ziet meer in strips dan in tekenfilms, zodat het hem te veel wordt. We besluiten als goede vrienden te scheiden. Hij richt de 'Swan Features Synd.' op, die zich specialiseert in de exploitatie van auteursrechten. Ik blijf achter met de tekenfilm-afdeling en de produktie van mijn eigen strips. Jacob Back volgt De Zwaan op.

De Maatschappij der Nederlandse Letterkunde benoemt mij tot lid, zodat ik me realiseer, dat schrijven niet onderschat moet worden. Ik besluit er meer aandacht aan te gaan geven, zodra de zakelijke zorgen wat minder zijn geworden. Ook start ik een nieuwe strip: *Koning Hollewijn.*

1965

De zakelijke zorgen zijn steeds groter geworden. In plaats van een schrijvende tekenaar ben ik een ondernemende werkgever. Ik begrijp dat de grens bereikt is en dat ik het zakendoen moet vergeten als ik een goede stripmaker wil worden. Met dit laatste voor ogen vestig ik mijn familie en mijzelf in Ierland.

1967

De uitgeverij De Bezige Bij heeft, na vele experimenten, een formule gevonden om mijn werk uit te geven voor een groter publiek dan alleen maar stripfanaten. Het werken in de rust van Eire heeft mijn kijk op het werk zodanig veranderd, dat ik met die formule instem. Zodoende komt de eerste Bommelpocket uit als literatuur, zodat de letterkundigen onaangenaam verrast hun wenkbrauwen optrekken, terwijl de stripliefhebbers 'Verraad!' beginnen te roepen. Het boek blijkt echter een bestseller.

In Nederland heeft Bert Kroon de leiding van de Studio's overgenomen en is naast de tekenfilms met ‘live-action’ begonnen. Een heel verstandig idee; ik had het zelf kunnen verzinnen.

1981

Maar toch gaat mijn eigen interesse nog altijd het meest naar tekenfilm uit. Als Rob Houwer dan ook met het voorstel komt een getekende hoofdfilm te gaan maken, doe ik mee.

1983

Op 3 februari gaat de film in première onder de titel *Als je begrijpt wat ik bedoel.* Dezelfde naam als het eerste Bommelboek had.

1986

In maart beëindig ik mijn laatste Tom Poes-verhaal (dat in de loop der tijden Bommelverhaal is gaan heten). Na 45 jaar lijkt de tijd gekomen om heer Ollie en mezelf wat rust te gunnen. Hoewel, rust? Er is nog veel te doen, vooral omdat ik na die 45 jaren ontdekt heb, wat het allemaal betekende. Maar daarover een volgende keer.

Aart van Zoest
Ontwikkelingen binnen het Bommeluniversum

Le bonheur n'a pas d'histoire. En dat is maar goed ook, lijkt me. Je moet er toch niet aan denken dat Toonder het in zijn hoofd zou halen om zich achter zijn tekentafel te zetten teneinde ons te berichten over de verdere belevenissen van de heer Olivier B. Bommel sinds hij in het huwelijk is getreden met zijn buurvrouw, mevrouw Doddel. Gelijkvormige dagen met veel thee en kleine wandelingen. Onschuldige gesprekken over de slechtheid van de wereld buiten de muren, over het grote kwaad ver weg en de futiele problemen van dichtbij, in Rommeldam. Herinneringen aan vroeger avonturen, steeds opnieuw opgehaald en wel op zo'n manier dat de rol van de hoofdpersoon steeds mooier wordt. Mevrouw Bommel-Doddel, die een leven lang training achter de rug heeft in het oppoetsen van het ego van haar vroegere buurman zal wel in die richting doorgaan en tot de versteviging van Ollies persoonlijke mythe blijven bijdragen. Laten we het hopen en iedere andere gedachte, iedere andere fantasie, verbannen. ‘Wat ben je toch knap,’ zal ze herhalen en dat niet laten omslaan in ‘Wat ben je toch een sukkel’. Stendhal heeft het begrip ‘kristallisatie’ ingevoerd als wezenlijke fase in het ontstaan van de liefde en de boosaardige Gide heeft gesuggereerd dat het interessant zou zijn om de ‘langzame dekristallisatie’, die volgens hem noodzakerlijkerwijs optreedt wanneer de liefde zich in een huwelijk institutionaliseert tot onderwerp van een roman te kiezen. Ten aanzien van het echtpaar Bommel willen we er niet van horen. Ze leven nog lang en gelukkig en daar houden we ons aan. De enige nieuwsgierigheid die we ons toestaan is die naar het geslachtelijk liefdesleven van de jonggehuwden. We weten dat heer Bommel een heer is, maar we weten ook dat hij zijn geruite jas over zijn ongedekte body open laat hangen als enig kledingstuk en toch geen aanstoot geeft. Van de engelen is bekend dat ze geslachtsloos zijn en we hebben lang gedacht dat Bommel ook zo was. Maar de engelen huwen niet en heer Ollie wel. Zal Doddeltje aan haar echtvriend, onder zijn zachte berebeharing, een aspect ontdekken dat alle trouwe lezertjes, hoezeer ze zijn beeltenis ook met hun weetgrage oogjes hebben afgegraasd, verborgen is gebleven? Het is een mysterie dat ook al verborgen zal blijven, door Toonders besluit om er verder het zwijgen toe te doen. Ik herhaal: het is maar goed ook. Die laatste belangstelling kan niet anders dan een ongezonde belangstelling worden genoemd. En voor wie er door gekweld zou blijven heb ik een suggestie: laten we ons het huwelijk voorstellen als een ‘mariage blanc’, zoals de eerder genoemde Gide ook heeft gekend, al compenseerde die het weer door knapenliefde, wat we bij Bommel niet aannemen. Genoeg hierover.

De Bommelcyclus is door de creator, bij de gratie van diens wilsbeschikking, gesloten. Zij die verlangden naar nieuwe verhalen kunnen hun verwachtingen meegeven met het Leger des Heils. Zij die zich voornamen om een exhaustieve studie van het gehele Bommel-oeuvre te maken kunnen aan de slag. Het is gerechtvaardigd om over de ontwikkeling van de Bommelstrip te spreken alsof het over het lot van een levend wezen gaat: ‘la mort transforme la vie en destin’, en waarom zou dat niet voor zoiets levends als een gemeenschap van fictieve dierbaren gelden? Een preliminaire constatering. Nu heer Bommel naar eigen keuze in ballingschap is gagaan in het land van geluk en zich daarmee onmogelijk heeft gemaakt als mogelijke held in een verhaal is het doek gevallen over een heel complex fictief universum en dus ook over de levende wezens in dat universum. Hij heeft Tom Poes en alle anderen die ons vertrouwd ziin meegetrokken achter de horizon; ook over hen zullen we niet meer horen. Als je er goed over nadenkt is hun lot vreselijk. Terwijl we ons over Ollie nog iets kunnen voorstellen, na de afsluiting van

Toonders oeuvre, is dit voor alle anderen onmogelijk. We zien Dickerdack nog wel achter zijn bureau, Cantecler bij zijn heg, Grootgrut in zijn wagentje, maar er valt niet te bedenken wat ze aan onverwachts zouden doen. Het verdwijnen van Bommel uit het avonturenleven heeft elke zin aan hun bestaan onttrokken en elke mogelijke interesse vernietigd die een imaginaire lezer zou kunnen hebben in een denkbeeldige Bommelstrip zonder Bommel. Zelfs Tom Poes, zo slim toch en zo centraal in de verhalen, is opgelost in het narratieve Niets nu zijn vriend niet meer participeert.

Het eindig geworden Bommel-universum is net als het onze onderworpen aan wetten van tijd en ruimte, aan wetten van persistentie en verandering. Het is verleidelijk om er een historische blik op te werpen en je af te vragen: wat is er hetzelfde gebleven en wat is er veranderd?

Hetzelfde is gebleven: het federatief verband tussen beeld en taal. Zo duid ik de strip aan waarbij aan de beide semiotische systemen een duidelijk afgescheiden territorium is toebedeeld. Dit ter onderscheiding van de strips waarbij die afbakening minder stringent is, de balloon-strips of de strips met tekst ergens binnen de tekening zonder ballon (Feiffer, Brétécher). Over de ballon-variant van de Bommel-strip wil ik het niet hebben, omdat ik die niet serieus kan nemen.

Hetzelfde is gebleven: het karakter van avonturen-strip dat de Bommelverhalen eigen is geweest, altijd, van het begin af aan. Bijzonder is dat allerminst. Er zijn drie categorieën strips, te onderscheiden naar hun functie, hun intentie: de kleine grap (Peanuts), het avontuur (Kuifje), het fantasme (Pravda). Natuurlijk zijn er allerlei mengvormen: de Freak Brothers, Kamagurka, science-fiction, maar de drie basiscategorieën zijn er in terug te vinden. Toetssteen bij de categorisering is de samenwerking tussen de semiotische systemen, taal en het non-verbale. De comic-strip is zuinig met woorden; humor berust op een

zekere linguistische economie die soms zelfs zo ver gaat dat er helemaal geen woorden bij zijn. In de avonturenstrip kan het niet zonder woorden gaan; de personages en gebeurtenissen danken hun bestaan voor een deel aan het verbale. In de fantasme-strip is het verbale praktisch overbodig, al horen er nogal eens weergaven van geluiden bij: ‘Slurp. Slorp’, ‘Aaaauw’, ‘Splash’.

Wat niet hetzelfde is gebleven: de Bommelstrip is van kinderlijk, volwassen geworden. Henk Mondria heeft, om ons daarvan te doordringen, in zijn *Bommelbibliografie* de perfecte formulering gevonden: als de strip volwassen wordt, wordt het een strip voor volwassenen. En bovendien: literatuur.

Ik geloof dat het mogelijk is geweest dat de Bomelstrip tot het prestigieuze domein van de literatuur toetrad juist door die fundamentele kenmerken die gebleven zijn. Tot de literatuur kan alleen de federatieve strip geraken, door de relatieve autonomie die de taal daarin bewaart. Een vergelijking met Asterix kan dat misschien aannemelijk maken. In de Asterix-strip speelt de taal immers ook de hoofdrol, maar dat wordt in zekere zin bedorven door onduidelijke demarkering. Zo is er wel sprake van avonturen in de Asterix-strips, maar ze zijn niet echt spannend. Het lijkt historisch, maar is ook fantasmatisch; in de verhalen over die Galliërs wordt een soort revanche genomen voor de reële geschiedenis, een beetje zoals Rambo het later zal doen voor een verloren oorlog in een ander deel van de wereld. Er is volkse humor naast poëzie in de Asterix-strips en dat behoort óók bij hun charme. Maar juist door dat klutskarakter is Asterix literair duidelijk de mindere van Bommel: het vuurwerk blijft te incidenteel. Eigenlijk zie ik alleen maar Max und Moritz als woord-beeld combinatie die het qua literair niveau tegen Bommel kan opnemen.

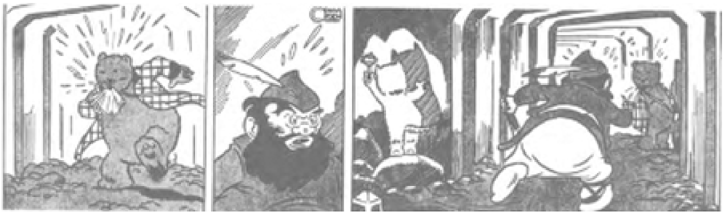
Het is ‘dat wat hetzelfde is gebleven’ in de oerstrips dat ons er toe brengt om deze met eindeloze vertedering te bekijken. Die oerstrips zijn als de kinderfoto's van mensen die we later zijn gaan liefhebben en bewonderen. Ze zijn het nog niet, maar het zit er al in.

Als voorbeeld wil ik wat langer stilstaan bij ‘De tovertuin’, derde aflevering van de *Avonturen van Tom Poes.* Het is het verhaal waarin heer Bommel voor het eerst verschijnt. De federatieve samenwerking van beeld en woord is op dat moment (1941) ook een samenwerking tussen tekenaar Toonder en zijn talentrijke levensvriendin Phiny Dick, die de tekst bij de tekeningen schrijft. Wanneer Tom Poes een wandeling maakt naar de Drie Kromme Sparren, ziet hij in een bocht van de weg iemand lopen en hij denkt dan: ‘Hé, dat moet een vreemdeling zijn! Iemand die zo'n jas draagt woont hier niet in de buurt!’ Curieuze inlanderslogica, waarvan we weten dat hij zeer verbreid is onder de mensen en die ons derhalve een glimlachje van superieur weten om de mond brengt. We hebben hier, ondmiddelijk aan het begin van de Bommelcyclus en onder de pen van Phiny Dick, al te maken met een kiem van humor die later het basis-ingrediënt van de Bommelverrukking zal worden.

Heer Bommel stelt zich aan Tom Poes voor: ‘Mijn naam is Bommel!’ En daar voegt hij aan toe: ‘Je mag me gewoon kortweg Ollie B. Bommel noemen.’ En onder het

daaropvolgende plaatje staat al ‘Wel, jonge vriend...’. Onloochenbaar neemt heer Ollie onmiddellijk verbaal de leiding in deze relatie: zijn taalgebruik is interessanter. Wanneer hij aan de jonge vriend heeft uitgelegd dat hij naar de Kale Driesprong is gekomen om er een Toverwagen te zien, zegt Tom Poes: ‘Ja, dat is de moeite waard, heer Ollie. Dat klinkt alsof het een avontuur zou kunnen worden. Tsjonge! Een Toverwagen! Die wil ik ook wel eens zien.’ Lieve naïeve taal, maar het is toch ook of je het dienstmeisje hoort uit Ionesco's *Kale zangeres*: kleinburgerlijke prietpraat. En redundantie, want bij de Kale Driesprong gekomen zegt Tom Poes ook nog: ‘Maar, kijk, hier is de Kale Driesprong al!’ Al, dat zal bij het volwassen worden van de strip verdwijnen, de redundantie, de prietpraat, het overvloedig verwijzen naar het avontuur dat wordt verwacht en beleefd, ‘Het ruikt naar avonturen, en dat is de hoofdzaak.’ Verdwijnen zal ook Anne-Miebetje die de beide helden er op uit stuurt als een koningin uit hoofse legenden, maar zij prefigureert Doddeltje. Naar de tuin waar een boze tovenaar, ene Hocus Pas, de gouden vogel van Anne-Miebetje heeft opgesloten laten deze dappere ridders zich graag sturen, maar aangekomen bij de toegangspoort weet heer Bommel niet goed hoe het nu verder moet en hij vraagt zijn metgezel: ‘Ga je nu een list bedenken?’ Hoe komt hij daar toe? Bommel weet uit de strips waarin hijzelf nog niet voorkwam dat Tom Poes daartoe in staat is. ‘Ik heb iets over je in de krant gelezen!’ heeft hij immers bij de kennismaking verklaard.

Het aardige in dit verhaal is nu dat Bommel door zijn genies de veroorzaker is van problemen, zoals hij in de latere strips vele malen in hoge mate zijn zal, maar dat hij hier nog een concurrerende listverzinner is. Terwijl Tom Poes de tovertuin inglipt weet Bommel tegenover de reus, die de onaantrekkelijke naam Knuppeldeknoris blijkt te dragen, langs verbale weg de overhand te krijgen. ‘Je taal overschrijdt de grenzen der beleefdheid! Iemand van mijn stand moet met de nodige onderscheiding behandeld worden en ik ben niets over je te spreken! Hoe heet je, vent? Kom-kom, geef eens gauw antwoord!’ Hij doet het voorkomen of hij Hocus Pas is in andere dan de bekende gedaante en gebruikt zijn verrekijker om de reus in de luren te leggen.



Als alles goed is afgelopen, zoals het hoort in de Bommelavonturen, wordt bij Anne-Miebetje thuis een eenvoudige maar voedzame maaltijd gebruikt, waarvan de afbeelding natuurlijk doet denken aan die van de latere maaltijden die Joost zal serveren, maar die daarmee door zijn eenvoud uiteraard ook erg contrasteert. De tekeningen, de maaltijden, alles was sober in die dagen, in 1941. Er spreekt een genoeglijke eenvoud uit de afbeeldingen, de vertellingen. De strijd tussen goed en kwaad ligt heel eenvoudig en iedereen voert hem op zijn eigen wijze. Ik heb het nu over de strip èn over de historische werkelijkheid in Nederland. Let op plaatje 99, waarop we, behalve een anonieme wachtcommandant, commissaris Bas, Tom Poes, diens buurman Wolle Waf, brigadier Snuf aantreffen en een onbekende die er valselijk van verdacht wordt een roverhoofdman te zijn. Tot hem snauwt de commissaris: ‘Hoe heet je?’ en wie zou er dan niet denken aan de onvergetelijke woorden van later tijd ‘Ik ga je bekeuren Bommel. Hoe is je naam?’ Dat zegt Bas op plaat 3312, vele jaren later. Zo coherent is de Bommelcyclus. Want de arrestant die een visitekaartje overhandigt waarop staat ‘Sjerlok B. Bommel, detective’ is Bommel zelf en je moet wel met de kwaadaardige domheid van commissaris Bas behept zijn om hem niet te herkennen. Zó heeft hij zichzelf in die tijd van onderdrukking en verzet op eigen wijze - vermomd in figuurlijke zin - begeven in de strijd tussen goed en fout. ‘Vermomd’ als medewerker aan het collaborateursblad De Telegraaf kon hij zijn echte samenwerking verrichten, met de mensen van de ondergrondse uitgeverij De Bezige Bij.

Het was een slechte tijd natuurlijk, dat behoeft geen betoog, maar wie de oorlog heeft meegemaakt weet dat er ook iets goeds aan was, de saamhorigheid bijvoorbeeld van hen die samen voor de zaak opkwamen die zij als de goede beschouwden. Juist door de duidelijke demarcatie tussen goed en fout en door het gedeelde gevaar, de gedeelde angst, de gedeelde ellende, kon de saamhorigheid zich gemakkelijker tot vriendschap verdiepen. Het lijkt wel of dat is af te lezen uit de blikken die je Tom Poes en heer Ollie ziet wisselen. ‘Zolang die professor Sickbock niet gevangen is, zullen we geen rust hebben, vrees ik. En Hocus Pas is er ook nog!’ zegt Tom Poes en je zou zweren dat hij het op een verdekte manier over Hitler en Mussolini heeft. Vrienden en strijdkameraden zijn tegelijk, een voorrecht. En het geeft iets ongecompliceerds aan het leven. Dat ongecompliceerde vinden we nog terug tot aan het eind van de oorlog. De beginscène van ‘De Meesterschilder’ uit 1944, laat het zien.

Bommel heeft inmiddels het idee gehad om de Drakenburcht uit het vijfde verhaal te kopen en om te dopen tot Bommelstein, voorvaderlijk slot. De Bommel-nieuwe stijl, hoofdpersoon in een strip voor volwassenen, begint zich af te tekenen. Zijn getekend uiterlijk begeeft zich schoorvoetend in die richting: hij is een pietsje aan het opschuiven naar de glamour. Hij verliest iets aan beharing, wordt wat gladder, maar dat is een erg ondergeschikt detail, dat bij de verdere ontwikkeling trouwens in zijn tegendeel zal omslaan. Nee, het is vooral een kwestie van de verhouding tussen de grootte van hoofd en lijf en de absolute grootte van de ogen. Dat is nog beter te zien bij Tom Poes, die voor de glamour bovendien een smartelijk offer moet brengen: hij raakt zijn snorharen kwijt.

Deze ontharing, waarvoor de drijfveren bij de tekenaar ongetwijfeld in de esthetische sfeer moeten worden gezocht, sluit aan bij de glamorisering van het fysieke modebeeld: het wegscheren van de okselharen door dames die hun blote armen tonen, het jarenlang verbannen van schaamhaar uit het blad Playboy door hoofdredacteur Heffner. Zelfs lijkt het er in de veertiger jaren even op of heer Bommel nauwelijks meer een buikje heeft. Zijn eerlijke embonpoint hervindt hij aan het begin van de jaren vijftig, als in de Westeuropese landen het Wirtschaftswunder zich voltrokken heeft.

In Mondria's *Bommelbibliografie* staan op de bladzijden 46 en 47 achttien tekeningen afgebeeld van heer Bommel in gezelschap van Tom Poes, gaande van 1941 tot 1974, en op die manier is het mogelijk om in één oogopslag te zien hoe het beeld van beide helden in de loop der tijd veranderd is. Tom Poes ontwikkelt zich tot een koket kereltje, een echte kleine opvreter. Trouwhartig, kwiek, scherpzinnig en zelfs een tikkeltje wijsgerig dribbelt hij voort naast zijn grote vriend. Hij moet drie stappen doen waar de ander er maar één nodig heeft, maar dat brengt hij gemakkelijk op dankzij een pittig bewegingsritme. Vijf jaar geleden heb ik Tom Poes in ditzelfde blad (BZZLLETIN 92) als volgt gekarakteriseerd: ‘een klein nijver kereltje, dat zich met zijn gezonde verstand op heel sobere en wat droge wijze door het leven slaat.’ En ik heb toen gesuggereerd dat zijn verdringing naar het tweede plan in de Bommelverhalen sociologisch zou kunnen worden verklaard: ook

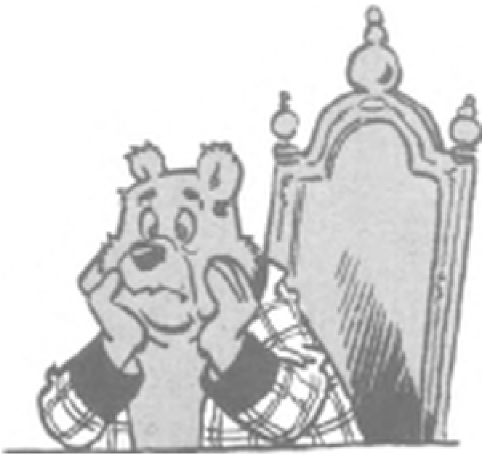
in de Nederlandse maatschappij komt op cultureel gebied een ander type op de voorgrond, wanneer het land eenmaal herrezen is: 'een betergesitueerde, een gentleman at leisure, voor wie vrije tijd niet iets is naast een arbeidzaam leven, maar een uitgangspunt, tijd waaraan inhoud moet worden gegeven.'

Het paradoxale is dat we bij de kleine nijvere held op Mondria's pagina's een persistente gelijkmoedigheid waarnemen: hij kijkt oplettend naar wat er gebeurt, hij luistert aandachtig naar heer Ollies woorden, hij steunt het hoofd soms in de handen om te kunnen nadenken. Tot onze vreugde ontdekken we dat het hartverwarmende oogcontact dat hij met zijn vriend heeft in de oerstrips in de volwassen periode niet verloren gaat. Maar die persistente gelijkmoedigheid valt niet af te lezen aan de uiterlijke verschijning van de gentleman at leisure die Tom Poes uit zijn hoofdrol heeft verdrongen. Vaker en vaker, met het schrijden der jaren, zien we hem uitgezakt zitten en zijn blik wordt zorgelijk, ja tot het verbijsterde toe. Geld speelt geen rol, we weten het en het wordt ons steeds herhaald, maar de gemeenplaats heeft ook hier zijn waarheidskracht: het maakt kennelijk niet gelukkig, want het neemt alle narigheid niet weg.

Dat is de paradox die ik bedoel: de naar het tweede plan gedrongen actieveling, de probleemoplosser, blijft van zorgen gevrijwaard, maar de rijkaard, de probleemverwekker, rolt van zorg in zorg. Natuurlijk is de tweede de aangewezen hoofdpersoon in het verhaal, dat immers alleen bij de gratie van zorgen, problemen, moeilijkheden, hinderpalen, raadsels, bestaat. En die komen in elk verhaal in velerlei vorm op Ollies pad. Narigheid, geen avontuur, au fond. Het vertrouwenwekkende escapisme van de vertederende strips uit de oorlogsjaren verdwijnt zoetjesaan, net als Wolle Waf, Anne-Miebetje, de snorharen, Knuppeldeknoris, de Sjerlok-imitatie.

Ik wil niet proberen uit te vinden of de kip er eerder was dan het ei: de volwassenwording van de strip, of het verdwijnen van de pure onschuld daaruit. Wat is het verschil tussen een volwassenenverhaal en een kinderverhaal? Het vooruitzicht op de afloop. De gelukkige afloop in het kinderverhaal is vanaf het begin onvoorwaardelijk ingebouwd. Het lijdt geen enkele twijfel dat de reuzen onze helden niet te pakken zullen krijgen en dat het slechte varken Tom Poes niet met een stenen bal aan het been in een verdwijnluik zal laten zakken. In het grotemensenverhaal is dat allemaal zo zeker nog niet en als Toonder ons toch steeds weer een happy ending bezorgt dan doet hij dat met een geweldige knipoog, de knipoog van de verteller die met zijn lezer samenzweerderig een doorgestoken kaart uitspeelt. Het mensbeeld in het kinderverhaal is simpel en aangenaam; in het volwassenenverhaal is het tegendeel het geval.

De ontwikkeling van de Bommelstrip, na de oerfase, laat vooral zien hoe heer Ollie sociaal ingebed raakt, tussen buren (Cantecler, Doddeltje), ambtenaren (Dorknoper), autoriteiten (Dickerdack), middenstanders (Grootgrut) en andere personen met een vrij duidelijke sociale status, die varieert van crimineel tot wetenschapper. Twee dingen daaraan maken die ontwikkeling voor Bommel problematisch: enerzijds zijn standsbesef en de bijbehorende behoefte aan erkenning van zijn status als heer van stand, anderzijds de weigering om hem die erkenning te geven juist van de zijde van hen die Bommel (in zijn hardnekkige onnozelheid, het zij gezegd) als erken-instantie voor zijn waardigheid impliciet heeft aangesteld: Cantecler, Dickerdack, heer Fanth en andere schimmen van de Kleine Club.



Het verschil tussen het kinderverhaal en het volwassenenverhaal zit hem ook daarin dat het fictieve universum in het laatste hoe dan ook lijkt op de niet-fictieve grotemensenwereld, hetgeen voor het kinderverhaal niet opgaat. Rondom de Bommel van na de oorlog, en het is natuurlijk spijtig om het te moeten constateren, begint het homo homini lupus onverbloemd te woeden. Super en Hieper zijn daarin de slechtsten nog niet. Zij willen Bommel een eerlijke loer draaien, meer niet. Zelfs de domme Bas, die een bloedhekel aan Bommel moet hebben, staat niet bovenaan op de lijst van boosdoeners, ook al zou hij niets liever willen dan Bommel arresteren, beboeten, gevangen zetten, aan het gerecht overleveren. De monomane, fantasieloze ambtenaar Dorknoper zou zonder bezwaar Bommelstein confisqueren, heer Bommel tot de bedelstaf brengen, als de reglementen overvloeiing naar de gemeenschapskas zouden vereisen, maar ook dat is het ergste niet. Het venijnigste gevaar komt voor Bommel van zijn standgenoten, zoals Cantecler en Dickerdack. Die slagen erin hem diep in zijn ziel te treffen door hem niet au sérieux te nemen, zoals Bommel nu eenmaal zo hartstochtelijk verlangt.

Natuurlijk zit het probleem uiteindelijk in Bommel zelf, want indien hij er toe over kon gaan om lak te hebben aan de heren van de de Kleine Club, zou hij zich in één klap van een hoop zorgen hebben bevrijd. Maar dat doet hij niet; hij wil het niet of kan het niet. Hij moet die erkenning vinden binnen de ruimte rond Bommelstein. Zijn snobisme is een ruimtelijk beperkt snobisme, een provinciaal snobisme zou ik het willen noemen. Dat is het verschijnsel dat wij in Nederland zo goed kennen: de zucht om nationale bekendheid te krijgen, van radio en tv bijvoorbeeld,

om wereldberoemd in Nederland te worden.

Die zucht naar erkenning gaat met conformisme gepaard. Hij een Mercedes, ik ook een Mercedes; hij een zijden kostuum, ik ook een zijden kostuum. Cantecler een muze, heer Ollie een muze; Cantecler een spook, heer Ollie een spook.

Laten we deze snob echter recht doen: hij heeft een hart van goud, een wielig hart, zoals Kwetal zegt. Echter, al zegt hij wel dat hij zijn goed in stilte doet, hij wil ook dat anderen van zijn goede daden notie nemen. O, niet uit zelfverheffing, maar teneinde te worden nagevolgd. Heer Ollie wil een gids zijn, een voorbeeld voor anderen. En wat incarneert hij dan weer feilloos het vaderland van zijn maker. Als Nederland herrezen is en erin slaagt om de bewondering van de wereld te wekken door de manier waarop het zich van de diepe oorlogswonden herstelt, door de nijvere en intelligente werkzaamheid van miljoenen Tom Poezen, dan wil het daarna toch nog iets meer: een gidsland zijn.

Men begrijpe me goed: die een beetje belachelijke pretentie doet fundamenteel niets af aan de generositeit die een mens of een natie aan de dag legt. Zo is het met Ollie, zo is het met ons land: er kleeft iets aan het zendingsélan wat doet glimlachen en sommigen zelfs irriteert, maar het kan ook bewondering wekken door de grootmoedigheid die erin schuilt.

Bommels grootmoedigheid wordt binnen zijn universum zwaar op de proef gesteld en dat heeft niet alleen te maken met de medemens in zijn onmiddellijke omgeving of met de zwakkere plekken in zijn karakter, maar heel veel met interventies vanuit de buitenwereld. Angstaanjagende gevaren doemen op, vaak verwekt door fanatici, maar ook door koele winstzoekers. De gedrevenen, met hun ideologisch bepaalde oogkleppen, vormen een even grote dreiging als de natuurvijandige bovenbazen.

Uit het interview dat Toonder is afgenomen door Peter Gielissen en dat in dit nummer staat afgedrukt, valt te concluderen dat hij spijt heeft van het inbrengen van elementen uit de historische werkelijkheid in zijn strip. ‘Ik heb me wel eens vergaloppeerd door de strip actueel te willen maken. Maar dat zijn achteraf gezien de rotste verhalen. Krakers, drugs, vervuiling - ik heb me er allemaal mee bezig gehouden. Maar het zijn bijzaken die deel uitmaken van iets veel groters.’ Laten we zo vrij zijn hier met de meester van mening te verschillen. Dat hij zich vergist, daarvoor zijn concrete bewijzen te leveren. Veel Bommelliefhebbers zijn het er over eens dat ‘De bovenbazen’, duidelijk vastgeklonken aan historische realiteiten, een van de interessantste en leukste verhalen is, dikwijls geciteerd, becommentarieerd. Aan de Sorbonne, binnen de muren van het Grand Palais, is er tegenover een publiek van Franse studenten maandenlang college over gegeven door een hooggekwalificeerde neerlandist, Philippe Noble, die wij kennen omdat hij vanwege zijn Franse vertaling van Du Perrons *Land van herkomst* de Martinus Nijhoff Prijs heeft gekregen. Ik bedoel maar.

Toonder heeft gelijk als hij zijn aandacht richt op grotere zaken en de vervuiling van de Ierse Zee is een ernstiger zaak dan krakers of drugs, maar alles wat wij waarnemen is ergens symbolisch voor, alles kan een teken zijn - Goethe schijnt dat ergens al te hebben gezegd. Geen zaak zo futiel of hij kan in een groter verband worden gebracht en in die samenhang worden geïnterpreteerd. Het is de kracht van

het Bommel-oeuvre dat er zo veel samenhangen in te vinden zijn. In Bres nr. 90 van september/oktober 1981 heeft Mary Heijboer-Barbas bijvoorbeeld de verbanden met het occulte gesignaleerd. Waar die zich voordoen is Toonders preoccupatie met het kosmische aan de orde, maar naar mijn smaak is dat niet minder het geval wanneer hij maatschappelijke verschijnselen introduceert, het drijven van sluwe sectariërs, verloedering van de zeden en het milieu, reclametrucs, stompzinnige jeugdcultuur, burgerlijk conformisme. Laten we wel wezen: altijd zijn er Kwetal, Pee Pastinakel, Hocus Pas, al die bewoners van de parallelle wereld om ons het verband met de kosmische orde of wanorde niet uit het oog te laten verliezen.

Ik vermoed dat de rimpelingen in de Bommelkosmos ons aanzienlijk minder zouden interesseren als de verwijzingen naar de herkenbare, tastbare actuele werkelijkheid met zijn geestelijke componenten, zijn ideologische uitgangspunten, daarin niet aanwezig waren. Neem de talloze reizen die heer Bommel en Tom Poes naar het buitenland ondernemen. Er is op gewezen dat het zo gemakkelijk

en binnen korte tijd vanuit Rommeldam te bereiken is. In de oerstrips toont het buitenland van de tekeningen en verhalen nog wel enige gelijkenis met het buitenland, zoals wij dat uit de niet-fictie kennen: er komen Eskimo's en Arabieren in voor. Gerrit-Jan Zwier heeft daarop gewezen in een kostelijk artikel in de NRC van 17-4-1981, onder de titel ‘Het enge volk van Schoonschijn, Trottel en Prol’. Hij citeert de Dagbadse politieman uit de oertijd, die tegen kapitein Walrus ‘Likmeh fez’ roept en vermeldt dat in die oude strips soms het leven achter de ‘IJzeren Muur’ wordt beschreven. Maar in de volwassenstrips is het buitenland onbestemder, enger vaak en misschien kan het wel kosmischer worden genoemd, hoewel er daarentegen in dat fictionele buitenland ideeën heersen die ons erg bekend voorkomen. Zwier zegt het zo: ‘Opvallend vaak komt heer Bommel in het buitenland in aanraking en in aanvaring met een ideologie die in het teken staat van gelijkschakeling en platmaken.’

Zwier wijst er op dat Joost, na heer Ollies terugkeer, over het beschreven buitenland opmerkt: ‘Dat land kan niet zo ver weg zijn, met uw welnemen.’ En Zwier concludeert dan: ‘En het is deze vaststelling die ons doet inzien waarom de Albatros al zo kort na zijn vertrek in vreemde havens voor anker gaat en waarom de Oude Schicht zo snel de grens bereikt: al dat buitenland is eigenlijk binnenland.’ Als het dan al soms een kosmisch tintje heeft (er lijkt soms wel eens een sjamaan in een verhaal te zitten), dan zitten er in dat veelvormige buitenland toch ook, diep verankerd, van die onmiskenbare Hollandse trekjes op ideologisch gebied. Van die trekjes waarvoor je vooral een helder oog krijgt als je het goede vaderland vanuit de verte, vanuit Ierland bijvoorbeeld, beschouwt. Het volk van Lammermoer heeft ‘een fijn ontwikkeld gevoel voor goed en kwaad’. ‘Doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg’ is het parool van de Prollen. En de Prollen achten ‘het Prolse denken gewoon en gezond. Niemand is meer dan een ander en lui die niet eenvoudig zijn moeten worden teruggebracht door ze plat te maken.’

Dezelfde scepsis tegenover de opvallendste componenten van wat in Nederland ideologisch gangbaar is verschijnt in de latere verhalen ook hier en daar ten aanzien van de kosmische orde, if any, zelf. Het meest metafysische verhaal is wellicht ‘De Grote Onthaler’. Daarin wordt een kosmische organisatie verbeeld die herkenbare trekken van het consumentisme heeft en de bijbehorende verschijnselen, massificatie en gemaskeerde slavernij. Natuurlijk doet heer Ollie eerst mee, als altijd, en even vanzelfsprekend komt hij op het juiste moment tot inzicht, of liever gezegd: net op tijd laat hij zijn goede hart spreken. Daardoor loopt veel mis: een demonstrerende menigte krijgt plotseling de Grote Onthaler te zien en dat verandert alles:

> ‘Dit is het einde,’ zegt de Grote Onthaler. ‘Ga opperhoeder Gabius zeggen, dat er beneden geen Plan meer is, alleen maar chaos. Zeg hem, dat voor mij Plan Z nu in werking treedt.

Dat Plan Z houdt het vertrek in van de Grote Onthaler in een luchtschip dat hem komt oppikken. Vlak voor het vertrek heeft heer Ollie een gesprek met zijn Verheven Gastheer. Op voet van gelijkheid: twee heren onder elkaar.

> Heer Bommel hapte ernstig in zijn flap, terwijl hij naar de brug liep waar het luchtscheepje bij de Grote Onthaler stil gehouden had. ‘Ja, ja,’ sprak hij streng. ‘De vlucht is alles wat u overblijft. Men kan niet ongestraft een moeras op het publiek los laten. Het is begrijpelijk, dat u bang geworden bent, nu men u gezien heeft.’ Zijn gastheer liet de handen zinken en keek hem niet-begrijpend aan. ‘Vluchten?’ vroeg hij verbaasd. ‘Nee, de diepere zin is er af, dat is het. Wanneer men de achtergronden van de Hoge Herbergier kent, is hij niet langer almachtig. En dan is de hele schepping niet langer leerzaam en onderhoudend. U kunt nog gerust een gebakje nemen, als u wilt.’

Het werk van Toonder heeft het kenmerk dat elk literair werk heeft: je kunt er aan interpreteren, maar een definitieve interpretatie komt er niet. Het geval van de Grote Onthaler maakt dat duidelijk. Er kan gemakkelijk een allegorie in worden gezien: die Hoge Herbergier is God, die zich op een bepaald moment van zijn schepping afwendt maar als een soort troost het consumeergenot achterlaat.

Maar het lijkt ook wel een metafoor voor de schrijver, Toonder, de Bommelschepper, die zich uit zijn fictieve universum terugtrekt op het moment dat hij zich als te ‘gekend’ beschouwt. En daaronder zitten dan, als steeds en gelukkig maar, die talloze verwijzingen naar de wereld die we kennen van om ons heen, bijvoorbeeld dankzij Dorknoper die heer Bommel belerend toespreekt met de woorden: ‘Gadeslaan is de taak van de overheid.’

In die wisselwerking tussen het imaginaire en het reële, tussen het kosmische en het historisch-alledaagse, heeft het Bommelverhaal na de volwassenwording een belangrijk deel van zijn charme gekregen. Een ander deel - het zij hier tussen haakjes gezegd - zit 'm in de speciale poëzie van de Toondertaal. Door deze vermenging ontstaat ook de ‘camp’ waarvan even sprake is in het interview met Peter Gielissen, de vermenging van ernst en ironie, waarvan Gerard Reve inderdaad de schatbewaarder bij uitstek is.

Die camp valt altijd af te lezen van de tekstjes op de achterflap van de Bommel-uitgaven. Neem het begin van de tekst achterop ‘De Grote Onthaler’. Hij staat afgebeeld onder een tekening van Bommel die in verbijsterd nadenken voor zich uitstaart, met zijn handen het hoofd ondersteunend.

> ‘Waarom? Hoe? Waarheen?’ zo schreef ons de heer O.B.B. te R. ‘Is er dan nergens een Boodschap?’ vraag ik mij wel eens af. En velen, die met mij hooglopend in de put geraakt zijn - en uitgeblust op de scherven van hun hoop zitten, roepen het mij na.’

De tekening en de taalgrappen behoeden ons ervoor om het lachen te vergeten wanneer we de tekst lezen. Toonder zal het wel uit zijn hoofd laten om ons een Boodschap door te geven. (Hij is immers veel te veel een Hollander om te vergeten dat er in het intellectuele klimaat onzer dagen in het goede vaderland het allerzwaarste taboe rust op de geringste opwelling tot het afgeven van iets dat als een boodschap kan worden beschouwd.)

Maar in de vragen die in de Bommelsaga aan de orde komen ligt toch een boodschap, er helpt geen lieve moederen aan. Bekijk alleen al het hoofd van Bommel, zoals het sinds de oerstrips is veranderd. De glamour heeft niet in alle opzichten doorgezet, er is weer iets harigs teruggekeerd, op de wangen en bovenop

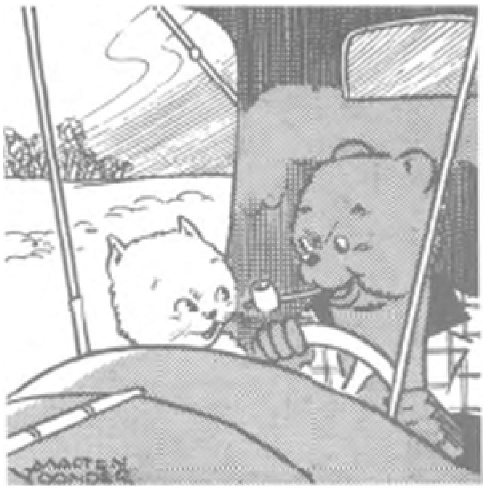
de oren. Maar het draagt wel de welvaartskenmerken: het ronde hoofd is peervormig geworden. De wangen zijn omlaag gezakt en wat het

belangrijkste is: in de nek heeft zich een vetlaag neergezet, die we kennen van de doorvoede heren om ons heen. We gunnen het Ollie van ganser harte, maar eigenlijk is het ook treurig. Zijn fundamentele goedheid is hij niet kwijt geraakt, maar de zwakkere trekken in zijn karakter hebben de oude fierheid en de oude onbevangenheid wat naar de achtergrond geveegd. Meer en meer staat hij er bedremmeld bij, aangeslagen, soms door een kleinigheid die de druppel is van de spreekwoordelijke emmer. Er kan een eikel op zijn hoofd vallen en hem pijn doen zoals in *Bombom de geweldige*, en dan roept hij uit: 'Geveld door een eikel. Waar moet het met de wereld naar toe?'

Meer en meer drukt het gezicht van Bommel in de volwassenenstrips verbijstering en ontreddering uit. 'Waar moet het met de wereld naar toe?' Hij zal het niet zeggen en Toonder zal het niet zeggen, waar het met de wereld naar toe moet. En toch, wie goed oplet kan een vermoeden krijgen aan welke richting door Bommel, door Toonder, wordt gedacht. Harmonie met de natuur is het sleutelwoord. Het is duidelijk dat de onaanzienlijke kleintjes, Kwetal, Pee Pastinakel, beter op de wereld passen dan Dickerdack en de bovenbazen. De laatsten, de mannen van politiek en ondernemerschap, bepalen het gezicht van de wereld in toenemende mate en de Pee Pastinakels zijn in het defensief. Kwalijk en gevaarlijk, dat wordt ons in luchtige, humorvolle vorm voorgehouden in de berichten uit het Bommel-universum.

En Bommel? Het hoort bij zijn naïviteit en bourgondische aard, bij de zwakheden in zijn karakter dat hij met de groten der aarde collaboreert. Er hoeft zich maar weer een of andere nieuwlichter aan te dienen met een of ander slim maatschappelijk plan, of Ollie tuint er in eerste instantie blijmoedig en met een al te groot enthousiasme in. Dat betekenen ook zijn uitgezakte wangen en zijn speknek: hier houdt een heer al te zeer van de geneugten die het wereldse leven te bieden heeft. En zijn onbedekte buik beduidt zijn innemende zwakte, zijn vertederende hedonisme. Gelukkig maar dat hij dat buikje weer heeft gekregen, nadat het even dreigde te verdwijnen, want hoe zou den we ons anders met hem hebben kunnen identificeren. Maar het is Bommels glorie dat hij uit die grotemensenwereld, waarin de personen door Toonder in dierengestalte worden weergegeven, de enige uitverkorene is die au sérieux wordt genomen door Kwetal, de breinbaas uit de parallelle wereld. Bommel loopt niet op geiteharen sokken, maar Kwetal weet ook dit: Bommel is door zijn wielige hart en zijn onvernietigbare onbevangenheid de aangewezen persoon om een brugfunctie te vervullen tussen de wereld van de natuur en de wereld van de anti-natuur.

De belangrijkste ontwikkeling in het Bommel-universum is niet de opkomst van Ollies dikke nek, maar het verschijnen van de uitdrukking van verbijstering op zijn gezicht. 'Waar moet het met de wereld naar toe?' en dan gaat het niet alleen om de eikel die op zijn eigen hoofd valt, al valt die niet uit te poetsen. Het gaat ook om het moeras dat men niet ongestraft op het publiek kan loslaten, want hoe 'actueel' dat ook moge zijn, het heeft een kosmische component.



De Bommel uit de beginperiode die zich vermomt als Sjerlok B. Bommel is een eenvoudige probleemoplosser uit een fictieve wereld. Bij het volwassen worden van de strip wordt hij een belangrijk probleemverwekker, een held in het verhaal die het op gang brengt, aan de gang houdt en ook voor de beëindiging zorgt, een soort narratieve Schepper, Onderhouder en Vernietiger in één persoon. Meer en meer wordt hij daarna de probleemontmoeter, een soort getuige namens ons, lezers, in het verhaal en door die ontwikkeling wint hij des te gemakkelijker, geloof ik, onze sympathie. De Sjerlok B. Bommel vertedert ons wel, maar toch hoofdzakelijk in zoverre hij een jeugdfoto is van de latere Ollie in wie we ons beter herkennen (en ons dáárom dierbaar is, laten we het toegeven). Al die anderen, zelfs Tom Poes, blijven binnen het Bommel-universum ongeveer dezelfde rol vervullen. Wellek en Warren zouden ze misschien het predicaat ‘flat’ toekennen. Maar Bommel is ‘round’ en daarom kan het universum dat hij door zijn huwelijk heeft begrensd en afgerond dan ook geen andere naam dragen dan de zijne.

Don Bierman

De evolutie van woord, beeld en verhaal
Enige markeringen in de Bommelstrip

De traditionele Nederlandse stripvorm, waarbij afbeelding en tekst strikt van elkaar gescheiden zijn en elk hun eigen kader hebben, is in het internationale stripgebeuren met recht een buitenbeentje te noemen. Onze zuiderburen, de 'striplanden' België en Frankrijk, hebben vanouds de balloonvorm gebruikt, waarbij het zwaartepunt van de strip in de tekeningen ligt.

Het leidt geen twijfel dat het verschil in vormtraditie ook zijn doorwerking heeft in het karakter van de strips: in de onderwerpkeuze, in de beeldkeuze en in de woordkeuze. Ik geloof niet dat het beeld als medium voor het woord hoeft onder te doen. Er wordt nog al eens beweerd dat het beeld geen ruimte voor de eigen 'fantasie' laat in tegenstelling tot het woord. Ik durf te beweren dat de hele 'fantasie'-kwestie uit een groot misverstand voortkomt: het medium zelf wordt verward met het *gebruik* van het medium. Het medium zèlf is niet meer dan een 'oog', waardoor naar twee kanten wordt gecommuniceerd. Aan de ene kant communiceert de stripmaker en aan de andere kant de striplezer. Een slechte uitdrukkingsvaardigheid van de maker kan niet worden gecompenseerd door een milde, welwillende ontvankelijkheid van de lezer. Een goede uitdrukkignsvaardigheid van de maker kan door een totaal gebrek aan voorstellings- en inlevingsvermogen van de kant van de lezer worden geneutraliseerd. Gelukkig zijn er meer striplezers dan stripmakers, zodat de goede strip altijd wel de goede lezers zal treffen. Als het beeld (als communicatie-instrument) een ondergeschikte positie heeft ingenomen, ligt dat niet aan een soort 'inherente beperking' van het medium, maar aan de gebruikers: de striponvriendelijke samenleving ('kinderachtige plaatjes') heeft het gebruik van afbeeldingen voor het uitdrukken van een gedachte of het vertellen van een verhaal ontmoedigd. Juist *omdat* de strip lange tijd als een fantasie-dodende, inferieure uitdrukkingsvorm is beschouwd, is haar evolutie gestagneerd en is daarmee het vooroordeel weer bevestigd. Gelukkig is daar de laatste jaren verandering in gekomen.

Men is er nu wel achter dat er veel manieren van 'kijken' mogelijk zijn (niemand ziet hetzelfde) net zoals er vele manieren van lezen zijn. De afbeeldingen in sommige stripverhalen hebben de laatste jaren zo'n hoge kwaliteit bereikt dat de strip als een aparte richting in de beeldende kunst beschouwd is gaan worden.

De gelijkheid tussen beeld en woord is van belang als we het verschil tussen de 'Nederlandse' strip en de buitlandse balloonstrip willen begrijpen. In de balloonstrip leunt zeer zwaar op het beeld, gezien de relatief kleine ruimte die aan de tekst is toebedeeld. Dit betekent dat de uitdrukkingsvaardigheid van de tekenaar een zeer groot gewicht in de schaal legt. Gebrekkige of onvolkomen afbeeldingen kunnen niet door de balloonteksten gecompenseerd worden. Slechte balloonteksten daarentegen zij wèl storend, maar niet dodelijk voor een strip. Uiteraard moet het verhaal wèl goed zijn, maar daarover direct meer. De Nederlandse tekststrip is een fenomeen vanwege haar bijzondere vorm: tekst en beeld hebben niet alleen een

apart kader, maar ook *evenveel* ruimte. Dit betekent dus in de praktijk dat deze vorm veel meer nadruk legt op de tekst. In feite is er sprake van een hybride vorm: een verhaal verteld in woorden en ruim ondersteund door afbeeldingen. Het woord ‘verhaal’ laat ik hier niet voor niks vallen, omdat het in dit betoog het onvermijdelijke derde element vormt (en ‘derde’ duidt hier niet op een ordinale indeling). De balloonstrip kan gebruikt worden als ‘gag’ (bijv. ‘Linke Loetje’), terwijl de tekststrip daar nu juist niet zo geschikt voor is. De tekststrip moet een *verhaal*, een vervólgverhaal vertellen. Dat schrijft de vorm voor.

Het vertellen van een verhaal is zonder twijfel een aparte kunst. Strips die een verhaal vertellen moeten in de eerste plaats op de kracht, consistentie en schoonheid van het verhaal beoordeeld worden. Het verhaal vormt de *onder-*

grond van de tekst en de afbeeldingen. Het verhaal wordt door de tekst en afbeeldingen geventileerd. Het is dus niet zo dat het verhaal de 'tekst' bij de afbeeldingen is. De woorden zijn een 'tekst' en de beelden zijn een 'tekst': beide trachten (een deel van) het verhaal te vertellen en zijn in zekere zin complementair.

Het element 'verhaal' schept weer een nieuw criterium bij het beoordelen van een strip. Is het verhaal goed of niet? Het is namelijk denkbaar dat een strip mooie tekeningen heeft en mooie balloonteksten, terwijl het verhaal uiterst mager is. Alle stilistische hoogstandjes en alle tekenkunst ten spijt, kan dit magere verhaal nooit geheel verbloemd worden.

De andere kant van de medaille is een *goed* verhaal, dat slecht in tekst en tekeningen is weergegeven, of in ieder geval onvoldoende uit de verf is gekomen. Men 'voelt' wel de sterke essentie van het verhaal, van dat wat de maker wil vertellen, maar het kan niet door de 'blokkade' van de onvolkomen weergave heenbreken. Dat is jammer.

Toch is in de regel de laatste situatie minder hopeloos dan de eerste: als men een goed verhaal te vertellen heeft, hoeft men alleen de uitdrukkingsvaardigheid te vergroten (het is niet gezegd dat dit altijd lukt); heeft men geen verhaal te vertellen, dan kan beter naar een andere strip- of kunstvorm (gags, affiches, poëzie) gezocht worden.

De Nederlandse tekststrip is een merkwaardig fenomeen als we haar in het licht van het voorgaande bekijken. Ik zal dit aan de hand van een voorbeeld duidelijk maken. Hoewel zowel de tekst als de tekeningen van middelmatige kwaliteit zijn en in techniek niet echt bijzonder, is de Kapitein Rob-strip van Kuhn tóch goed. Ik denk dat dit komt omdat Kuhns verhalen erg goed zijn, maar óók omdat de Nederlandse tekststrip in het algemeen erg geschikt is om verhalen te ventileren. Kennelijk is het zo dat de *pariteit* tussen woord en beeld een perfecte *complementariteit* bewerkstelligt, waardoor de kans dat een verhaal 'geblokkeerd' raakt wordt geminimaliseerd.

Woord en beeld lijken in elkaar over te vloeien tot een soort tweeëenheid, waarbij op een gegeven moment niet meer duidelijk is of de lezer die informatie op een gepaald moment nu uit de woorden of de beelden betrekt: beide werken *tegelijk.*

Ik wil nu het Bommel-oeuvre op de elementen woord (taal), beeld en verhaal gaan bekijken. Omdat een oeuvre met de onwaarschijnlijke omvang van 177 verhalen (tot stand gekomen in 45 jaar) zich niet in een paar regels in alle aspecten laat beoordelen, wil ik alleen trachten wat ruwe afbakeningen te maken en de punten te markeren waar zich mijns inziens belangrijke veranderingen in het karakter van de elementen hebben afgetekend. De scherpte van deze grenzen is soms betwistbaar, zodat men ze in die gevallen maar als symbolen van wat vagere grenzen moet zien.

Uit mijn verhaal zal blijken dat de elementen niet tegelijk, maar achter elkaar tot wasdom zijn gekomen. Dit fenomeen werpt een apart licht op de lange evolutie van de Bommelstrip, waarbij de vraag rijst waarom het spanningsveld, veroorzaakt door het verschil in zwaarte tussen de elementen, soms zo lang heeft voortgeduurd. De beantwoording van deze vraag laat ik gaarne aan anderen over.

In de pakweg eerste tweeduizend Bommel dagstrip-afleveringen bestaan de elementen in functionele eenheid. Zowel verhaal, taalgebruik als afbeelding zijn (onderling) afgestemd op de zeer jeugdige lezertjes. Zelfs in deze fase lijkt heer Bommel zich soms al tegen een beperkende rol te verzetten. Het eerste schisma tussen de elementen treedt op in het verhaal 'De Betoverde Prinses' (MV 37, 1949). Erg symbolisch lijkt heer Bommel zich in de eerste aflevering van dit verhaal op zichzelf te bezinnen. In diepe gedachten verzonken wandelt hij over het gazon van Bommelstein. We zien bovendien dat de ruitpatronen van zijn jasje niet meer recht naar beneden lopen, maar voor het eerst scherp afbuigen bij een plooi. Het is duidelijk dat heer Bommel nieuwe plooi in zijn leven probeert aan te brengen:

> Op een zonnige herfstmorgen liep heer Olivier B. Bommel (!) in de fraaie tuin, die zijn kasteel omgaf. Hij wandelde zo maar een beetje rond en bekeek de stand van het gras en de herfstasters en de rode muurfiluster... Heer Bommel liep rond met een zorgelijke trek op het gelaat. Er zat iets droefgeestigs in zijn oogopslag en zijn rug was een beetje gebogen. Zijn voeten

sleepten en lieten kleine stofwolkjes na waar hij liep. Zo sloffende naderde hij een van de borstbeelden van zichzelf, die hij als versiering in zijn tuin had laten aanbrengen. Peinzend bleef hij staan en staarde naar de trekken die hem zo vertrouwd waren...

En tegen de naderende bediende Joost: 'Heb je er wel eens over gedacht, hoe eenzaam een heer eigenlijk is, Joost?' Joost raadt heer Bommel aan te gaan trouwen en dit eerste en (tot Doddeltje) laatste huwelijk loopt uit op een ramp. Met dit verhaal is in ieder geval de trend naar een grotere verzelfstandiging en profilering van de figuren, die tot uitdrukking komt in verfijndere dialogen, in gang gezet. Joost over een aantal reuzeslakken: 'O die! Die kwamen hier vanzelf, heer Olivier! Toen ze het land hiernaast hadden kaalgevreten kwamen ze hier. Het zijn hele grappige lieden als ik zo vrij mag zijn. Ze zijn genummerd en hebben straatnamen! Die dikke, die u daar ziet, heet Lijmstraat nummer drie en die kleine daar Teemplein vijf. Alleraardigst, als ik het zo noemen mag!' En heer Bommel: 'Nee, dat mag je niet!' De teksten zijn duidelijk niet alleen meer op de jeugdige lezertjes gericht, want als een stoet boze boeren nadert roept heer Bommel verblekend uit: 'Het zijn communisten!'

Deze vroege volwassenheid van de tekst schept een merkwaardige discrepantie met zowel de afbeeldingen als de nog steeds op jeugdige lezers afgestemde verhaalthema's. Het geeft de verhalen wel een heel bepaalde charme, om die reden.

De scheidslijn tussen 'kinderverhalen' en 'volwassen verhalen' is veel moeilijker te trekken. De eerste twintig verhalen zijn zonder meer kinderverhalen. In de 'Super-film-onderneming' (MV 21, 1944) lijkt een trend naar iets 'volwassener' thema's in gang gezet, maar deze wordt weer afgebroken en tot 1950 blijven de verhalen geheel op kinderen georiënteerd.

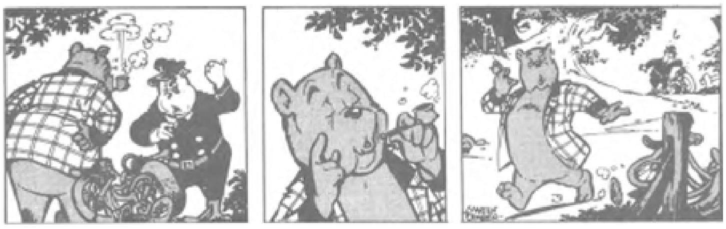
Dan, rond 1950, krijgen de verhalen meer satire en diepgang, te beginnen met 'Het Wegwerk'. In dit verhaal komt heer Bommel terecht in het land van de Kopkleppers, waar men uitgesproken opvattingen over politiek heeft. Ook in het verhaal 'De Partij van de Blijheid' (MV 43, 1951) speelt politiek een rol. De bevolking van Rommeldam wordt verplicht feest te vieren, met alle gevolgen van dien.

De hele jaren vijftig lijken een langzame klim naar een thematische wasdom te zijn met verhalen als 'De Kneep van Knipmenes', 'Het Wroegwezen', 'De Schoonschijners', 'Vriend Vijand', 'Het Iksel', 'De Pruikenmaker', 'De A-prillers', 'Het Slaagsysteem', 'De Daadsteller', 'De Kniphoed', 'De Giegelgak', 'De Wraakgier', 'De Zwarte Zwadderneel', 'Het Stenenbeenprobleem' en 'De Kiekvogel'. Deze verhalen zijn echter vaak nog té veel contrast, té veel en té duidelijk van het thema zèlf. Die al te grote uitgesprokenheid van het thema en de dwingende situaties die ze oproepen (Wroegwezen, Schoonschijners) zullen moeten verdwijnen om plaats te maken voor meer nuance en vrijheid in het gedrag van de figuren en in de situaties. Dan, aan het einde van dit decennium, komt er ineens iets los. De verhalen beginnen meer kleur te ontwikkelen en worden beheerster. De situaties worden beter uitgewerkt en krijgen daardoor een uniciteit die je bijblijft, wat in eerdere verhalen nog niet zo het geval was. Ik denk dat de scheidslijn bij het verhaal 'De Windhandel' (MV 85,

1959) ligt. Dit zeer tot de verbeelding sprekende verhaal is mede ook daarom opmerkelijk, omdat alle figuren van het Rommeldamse leven voor het eerst een vuurproef ondergaan: hun fantasieën worden genadeloos aan ons blootgelegd! Wie zal de werkkamer van Dickerdack, omgetoverd in een strand, vergeten? En is het feit dat de 'lucht' geen enkele uitwerking lijkt te hebben op Dorknoper geen teken aan de wand? Het verhaal is het begin van een gouden Bommeltijd.

De hele zestiger jaren door worden we verrast met uiterst krachtige en goed uitgewerkte 'magische' verhalen als 'De Dropslaven', 'De Bommellegende', 'De Toornviolen', 'De Gezichtenhandel'(!), 'Het Boze Oog', 'De Niks', 'De Pikkinring', 'De Tijwisselaar', 'Het Kukel'(!), 'De Wilde Wagen', *'De Bovenbazen'*, 'De Liefdadiger', 'De Pasmunt', 'BomBom de Geweldige', 'De Trullenhoedster', 'De Kwade Inblazingen', 'De Hupbloemerij' en 'Het Platmaken'. Bommel heeft zijn hoogtepunt bereikt. Na deze 'gouden zestigers' blijven de Bommelverhalen goed, maar (hoe kan het ook anders) er treedt toch een zekere vermoeidheid op: de verhalen zakken een beetje terug.

Deze vermoeidheid is ook aan heer Bommel zèlf af te lezen, want zijn houding begint bij de aanvang van de jaren zeventig wat in te zakken en ook met zijn gezondheid wordt het sukkelen (Grijze Kunsten, Spalten, Kwinkslagen).



De fiere Bommel van het midden jaren '60, de Bommel van de Trullenhoedster, de Bovenbazen, de moedige Bommel ook die in dat éne onvergetelijke moment in ‘Het Kukel’ (MV 102) de Droon onversaagd te grazen neemt en daarmee Rommeldam van de ontbinding redt, maakt plaats voor een heer op leeftijd, die zich (onverbeterlijk als hij is) desondanks in talrijke nieuwe avonturen begeeft. De verhalen beginnen trouwens steeds meer om breed uitgesponnen situaties te roteren, waarbij door een overdaad aan kleurzetting het verhaal wat op de achtergrond begint te raken. Nú is het zo dat de figuren voor zich de complete ruimte opeisen om hun wezen te kunnen ontvouwen en is de balans enigszins naar de andere kant doorgeslagen. Maar de maker heeft dit in de gaten, want de grotere speelruimte leidt nimmer tot de desintegratie van het verhaal. En daaruit blijkt weer het meesterschap van de verteller.

Het is merkwaardig om te zien hoe lang Toonder geworsteld heeft met de uitbeelding van de figuren. De achtergronden, de decors (met name de magische) waren al vroeg tot een optimum gekomen en behoefden hooguit wat meer detail hier en daar. De natuur was al midden jaren vijftig ‘Toonders’. Maar met de figuren is iets vreemds aan de hand. Na het tijdperk van de ‘ronde lijnen’ lijkt er een soort worsteling plaats te vinden.

De figuren (inclusief Bommel) krijgen, vooral in de jaren 1959 en 1960, iets stijfs en krampachtigs. De zwarte contouren rond de figuren zijn ook heel dik aangezet. ‘De Feunix’, ‘De Windhandel’, ‘De Nozellarven’, ‘De Dropslaven’, ‘De Herenopstand’ en ‘De Hachelbouten’ zijn allemaal in deze stijl getekend. Deze vormcrisis (als ik het zo mag noemen, want het is alleen mijn eigen observatie) aan het begin van de ‘gouden tijd’ wordt radiceel doorbroken in het verhaal ‘De Toornviolen’ (MV 91). Plotseling worden de lijnen dunner en gracieuser en treedt in zijn algemeenheid een grote rijkdom aan detail op.

Vanaf dit verhaal, waarvan de tekenstijl een bevrijding is, wordt aan de figuren het recht gedaan dat hen op grond van hun literaire evolutie toekomt. Naast de schrijver Toonder is nu ook de tekenaar Toonder volledig ontwaakt en daarmee is de eenheid hersteld: Bommel heeft in alle opzichten zijn wasdom bereikt.

Ik heb met dit verhaal duidelijk willen maken dat beeld, woord en verhaal samenhangende, maar ook onderscheidbare elementen zijn die apart beoordeeld kunnen worden. Het verhaal vormt de ondergrond dat door de (woord)tekst en de beelden geventileerd wordt. De Nederlandse tekststrip vraagt om èchte verhalen, die, wegens het fenomeen van de ‘pariteit’, ook door een middelmatige tekst en tekeningen goed naar buiten komen. Toonder is evenwel verder gegaan dan voor de paritaire tekststrip strikt ‘nodig’ is en heeft daarmee de Nederlandse strip op een hoger plan gebracht. Hij heeft niet één, maar drie grote prestaties geleverd, wat uiterst zeldzaam is, omdat het veel van de maker vergt. Met het vertellen van grootse verhalen, met het schrijven van wáre literatuur (van een bijzonder karakter en met

grote invloed op onze taal) én met een héél aparte tekenstijl is elk van de elementen uiteindelijk evenveel recht gedaan.

Ik heb met behulp van markeringen willen aangeven dat de evolutie niet gelijktijdig is verlopen. De tekst is al vroegtijdig (1949) tot een zekere volwassenheid gekomen, terwijl de tekenstijl pas in 1960 ècht rijpt. Maar dat is, met nog een kwart eeuw te gaan, vroeg genoeg. De verhalen hebben ongeveer een aanloop van achttien jaar nodig (1941-1959) om op een toppunt te geraken dat een decennium (1959-1969) duurt. Daarna lijkt een zekere thematische verzadiging bereikt en gaat de nadruk meer op verfijning van de situaties, de taal en de tekeningen liggen dan op het verhaal. In het anderhalve decennium dat nog volgt zien we een bezonkener heer in de herfst van zijn bestaan. De verfijning in taal en tekening is een aspect dat mij als jeugdige lezer altijd lange tijd is ontgaan. Ik was dermate gegrepen door de verhalen zèlf dat ik tot mijn verbazing bij nalezing op een later tijdstip de beeldverschillen tussen de Feunix en de Toornviolen opmerkte. Ook de subtielere literaire dimensies in Bommel ('Ik heb mij te lang als Sampson op de erwt gedragen') leerde ik pas later onderkennen. En toch, geloof ik dat dit juist aangeeft hoe geweldig belangrijk het onderliggende verhaal is. Het bereikt immers alle lezers en vormt dan ook de eerste dimensie. Deze dimensie zal, indien krachtig genoeg, door de dimensies van woord en beeld naar de ontvankelijke lezers toevibreren.

Pepijn van Zoest
Bommel en het beeld van Niks

‘Op niks!’ Zo brengt heer Bommel een toast uit aan het einde van het verhaal ‘De niks’. Duidelijke taal? Je kunt er uit opmaken dat het verhaal goed afloopt, er wordt immers een toast uitgebracht. Als je snel door de bladzijden van het verhaal bladert en alleen naar de plaatjes kijkt, zie je dat een belangrijke rol is weggelegd voor een spookachtig wezentje, dat heel Rommeldam op z'n kop weet te zetten. Heer Bommel is het voornaamste slachtoffer. Toch moet je steeds even een paar zinnen lezen om goed te begrijpen hoe de vork in de steel zit. Hoewel de plaatjes duidelijk zijn, is de tekst van vitaal belang om de inhoud van het verhaal te kunnen begrijpen. Omgekeerd geldt hetzelfde: zonder de tekeningen zou het verhaal lang zo leuk niet zijn. Dit maakt de Bommelverhalen zo bijzonder: het spel tussen beeld en tekst.

Op een reclame-advertentie staat een dame bij een tafeltje; ze schenkt een drankje in. Dit beeld zegt zoiets als: ‘ik ben net zo lekker als dit drankje.’ De bedoeling is dat de begerige consument deze drank zal kopen. Er moet tekst bij, anders zou wel eens de verkeerde drank kunnen worden gekocht. Ondersteuning en bevestiging van het beeld. Is de tekst weg, dan blijft de boodschap duidelijk. Is het beeld weg, dan blijft de boodschap nog steeds duidelijk, maar wordt wel minder aantrekkelijk.

Bommelverhalen zijn geen advertenties, maar authentieke stripverhalen zijn het eigenlijk ook niet. De Bommelstrip lijkt wel wat op een advertentie, in die zin dat beeld en tekst elkaar bevestigen en ondersteunen. Qua inhoud vertellen ze, tweemaal, hetzelfde verhaal.

In ballonstrips kan het genoeg zijn om plaatjes te kijken, of om de wolkjes te lezen. Dan heb je genoeg informatie om het verhaal te kunnen volgen. Bij Bommel ligt het anders.

Het verhaal ‘De niks’ begint met de zin ‘Het was winter geworden’. Het eerste plaatje laat een landschap zien waarin het sneeuwt. Dat bevestigt de tekst - er kan geen misverstand bestaan. Twijfel is niet toegestaan. Men mag niet denken dat het regent. De verteller wil dat er een winterse sfeer ontstaat. Bovendien werkt het plaatje verleidelijk - je krijgt de neiging om jezelf een plaats te geven in dat besneeuwde landschap. Het beeld bereikt dat effect méér dan het zinnetje ‘Het was winter geworden’. De tekst werkt hier dus bevestigend ten opzichte van het beeld, net als in de ballonstrip, in de reclame.

Het verhaal moet ergens beginnen en de meest logische manier is om dat zoveel mogelijk in aansluiting bij de tekeningen te doen. Tekst en beeld beginnen te verschillen bij het volgende plaatje, dat laat zien hoe Wammes Waggel tegen Terpen Tijn spreekt. Wat hij zegt wordt alleen duidelijk door de tekst: ‘Wat zal het zijn? Badartikelen? Zonnebrandolie?’ In deze korte sequentie van twee beelden treedt, behalve een versterking van de argumenten door middel van woorden, ook een filmische focalisatie op. Het eerste plaatje is een full-shot, het tweede een mediumshot. Dan reageert de schilder met de woorden ‘Waarom word je geen schilder? Je hebt een heel abstracte aanpak’, en hier begint de plot zich te vormen,

zowel door de uitspraak van Terpen Tijn als door de filmische close-up. De verduidelijkende rol van de tekst wordt groter naarmate de plaatjes het niet meer kunnen zeggen. Eerst lijkt het beeld belangrijker, later de tekst.

Dit voorbeeld van de eerste bladzijde van ‘De niks’ laat zien dat er niet alleen wederzijdse bevestiging is tussen beeld en taal. Er is een duidelijke wisselwerking: wat niet met beeld gezegd kan worden, wordt geschreven, en andersom.

Later in het verhaal, als Bommel zijn narratieve intrede doet, mompelt hij ‘Eigenlijk is deze kamer slecht verlicht’. Het beeld werkt dan niet alleen bevestigend. Het overdrijft: er brandt maar één enkele kaars. Zo ontstaat de humor, door de tegenstelling tussen wat je voelt, door middel van de beelden en dat wat je, verstandelijk, interpreteert uit de geschreven tekst. Diezelfde tegenstelling zit in de stripachtige stijl van de tekeningen en de literaire stijl van de tekst.

Het zou dus ook onzin zijn om een van deze etiketten (strip, literatuur) exclusief op de Bommelverhalen te plakken. Er is juist sprake van symbiose. Samen maken ze het verhaal. Niks wordt iets door tekst en beeld. Het verhaal eindigt met dezelfde visuele reeks als het begin. Een vriendelijk landschap, een gezellige maaltijd, en tot slot heer Bommel die uitroept: ‘Proost, vrienden. Op niks!’

Don Bierman
Bommel en het geheim van het verhaal

Bij wijze van experiment heb ik eens getracht het Bommelverhaal de ‘Viriaan-dinges’ zónder tekst te volgen. Dit is technisch niet zo moeilijk, omdat men kan volstaan met het afdekken van het onderste deel van de pagina. De aanleiding tot dit experiment vormde Toonders uitspraak, gedaan tijdens een Studium Generale in 1972 te Utrecht, dat ten behoeve van de ongeletterde lezertjes een goed beeldverhaal ook zónder tekst te volgen moet zijn. Weliswaar had Toonder met deze uitspraak de balloonstrip op het oog, maar het leek me juist wel aardig de dagstrip hierop eens te testen. Een handicap bij de uitvoer van het experiment was dat ik het verhaal al eens gelezen had, zodat ik het min of meer kende. Toch heb ik me er maar zo onbevangen mogelijk aan gewaagd en het resultaat was zonder meer positief. Weliswaar moest ik af en toe wat pagina's overslaan of terugslaan om bepaalde situaties en handelingen beter te begrijpen, maar uiteindelijk was het hele verhaal ruwweg te volgen.

Het schoot me te binnen dat ik hetzelfde experiment in jeugdige tijden als semi-ongeletterde kleuter al eens had gedaan met het eerste Bommelverhaal dat ik vermoedelijk ooit onder ogen heb gehad: ‘Het Ding X-13’. ‘Het Ding X-13’ was een balloonstrip, uitgegeven door de Geïllustreerde Pers, en gelukkig had ik niet de ongemakkelijke positie bevangen te zijn en de ongemakkelijke opdracht alle ballonnetjes te moeten bedekken, want hun inhoud was even ondoorgrondelijk als de wijzerplaat van een klok.

Ik heb één indruk van dit verhaal ‘Het Ding X-13’ altijd onthouden. Ze was opgewekt door het laatste plaatje van het verhaal, waarop we heer Ollie en Tom Poes op een kade zien staan met op de achtergrond een groene zee en een op de waterscooter wegspuitende professor Prlwytzkofski.

Ik weet nog dat ik door dit plaatje toen de indruk had dat de hele wereld was ondergelopen en dat deze kade het laatste zielige beschavingsrestant was waarop men droog kon vertoeven. Op de voorgaande plaatjes was te zien geweest hoe het vreemde ding X-13 door een domme streek van heer Ollie op een onbewoond eiland was ontploft, waarna een vulkaaneruptie huizenhoge zeeën had opgeworpen, die het op de waterscooter van Prlwytzkofski vluchtende gezelschap najoegen. Dit alles was mij kennelijk door de gevoelige oogmembranen in de jeugdige schedelvulling geslagen, waardoor ik me de zaken te somber had voorgesteld.

Maar de luxe van een naïef wereldbeeld en de speciale vreugde die men daaraan beleeft duren niet lang, want al snel volgt de straffe gang naar de geletterdheid en het ‘verstehen’.

Na deze eerste kennismaking met heer Bommel kon de held in ieder geval niet meer stuk en dat bleef de volgende kwart eeuw zo. Vele jaren lang heb ik alle Bommelverhalen in de Donald Duck verslonden en ik herinner me dat de verdwijning, midden in het verhaal ‘De Kleine Groene Mannetjes’ in 1969, me nét zo'n klap gaf als de beëindiging van de dagstrip begin 1986 aan een hoop krantelezers moet hebben gegeven. De brieven aan het weekblad, om heer Bommel terug te krijgen, bleven zonder resultaat en het weekblad Donald Duck hoefde voor mij niet meer door de brievenbus te vallen.

Op een mooie, zonnige dag nauwelijks een jaar later zag ik in het stadje Zalt Bommel een heer van stand lopen, midden op de straatweg (wat tegen alle verkeersregels is) en omringd door notabelen... Deze heer onder de Bommelse zon was Marten Toonder (op uitnodiging van het Stripschap overgekomen uit Ierland) en hij droeg een geruit jasje.

Het tweede deel van dit verhaal is dat ik vijftien jaar later door een goede kennis met Toonder in contact werd gebracht. Het was wederom een zonnige dag, al joegen enige vale wolken langs het zwerk, toen ik mijn opwachting maakte bij de Toonder Studio's op kasteel Nederhorst ten Berg. Toonder ontving mij in een torenkamer aan de westvleugel en het gesprek ging over de mogelijkheid Bommel met een nieuwe serie avonturen terug te brengen in de Donald Duck. Het was de bedoeling dat ik thema's en plots zou ontwikkelen op basis waarvan de tekeningen en het verhaal tot stand konden komen (de tekenaar zou Wil Raymakers van de strip ‘Boes’ zijn). Toonder zèlf had alle tijd nodig voor de dagstrip, maar zou uiteraard het gebeuren wel blijven overzien en zo nodig corrigeren. Aanvankelijk leek dít me de ideale manier om het verleden alsnog goed te maken. Maar wat gebeurd is, is gebeurd en ik bleek teveel hooi op mijn schouders te hebben genomen.

Het kijkje in de keuken van het Toonderse stripbedrijf dat me gegund werd bracht me weer aan het denken over het mysterie van het *verhaal* en de wijze waarop ze wordt weergegeven in woord en beeld. In mijn (vruchteloos gebleven) pogingen om een Bommelverhaal te scheppen, ging ik in eerste instantie uit van *verdelingen.* Het thema was een deel, het verhaalverloop was een deel, de situaties waren een deel, de personages waren een deel, de dialogen waren een deel en de tekeningen waren een deel (waar ik rekening mee te houden had). Elk deel, zo was mijn stellige overtuiging, had zijn eigen geheimen en regels die eenmaal doorgrond en gekend ook daadwerkelijk beheerst konden worden.

In deze opvatting kwam ik bedrogen uit.

Ik bekeek alle in vroegere verhalen gebruikte thema's (om herhaling te voorkomen), hun uitwerking in situaties, dialogen, tekeningen. Ik bekeek de afzonderlijke tekeningen. Ik analyseerde de confrontaties tussen personages. Ik liet steeds terugkerende situaties mijn geestesoog passeren. Ik

DAG JOOST, IS DE MAALTIJD GEREED?
ZEKER, HEER...
OOOOH...'N GROTE NUL!
EXCUSEER, 'N GROTE NUL STAAT ER...
JOOST, HOE DURF JE JE MEESTER UIT TE SCHELDEN?
I-IK-IK SCHELD NIET. M-MAAR ER STAAT EEN GROTE NUL OP DE RUG VAN UW JAS.
HEER BOMMEL TREKT HET KLEDINGSTUK UIT.
HIER IS EEN ANDERE JAS MET UW WELNEMEN.
WIE HEEFT DEZE BRUTALITEIT UITGEHAALD???
IK, HEER OLLIE! HET MOEST WEL. ANDERS HADDEN WE DE GROOTSTE MOEILIJKHEDEN GEHAD MET DIE KRAKERS.
ZO... WEL... EEN LIST, DUS!
'K HEB ANDERS DIE KRAKERS WEL TOT REDE GEBRACHT MET ENKELE WELGEKOZEN WOORDEN.
DAT IS WAAR!

verzon ‘typische’ dialogen, waarbij ik me afvroeg wáár herkenningspunten moesten worden aangebracht en wáár nu juist de variaties. Daarbij dwarrelden talloze dagstripfragmenten (die op zich niet veel met de Donald Duck-Bommel van doen hadden) door mijn hoofd en verlangde ik meer dan eens terug naar de onbevangenheid van de jeugd, naar de staat van tabula rasa, waarin alles nieuw is. Ik was met name gefixeerd geraakt op de personages en had ook een soort ‘lexicon’ samengesteld, waarin ik hun functie beschreef, hun gedrag en datgene wat ze vertegenwoordigden. Kapitein Walrus (‘passagier met oud roest? Hmm. Dat zal Blobbers wel wezen met zijn kinderwagen’) is natuurlijk zeer bedreven in het consequent verkéérd spellen van Bommels naam: Bobbels, Blobbers, Blubbers (alleen in het dagstripverhaal ‘Het Griffioen-ei’, tevens het enige verhaal zònder Tom Poes, spelt Wal Rus ‘Bommel’ één keer goed). Even consequent varieert de Markies de beledigingen, wat zelfs voor de creatieve edelman géén eenvoudige opgave moet zijn: ‘Hoe nu, Amice? Zijt ge uit uw stamcafé geworpen?’ Dit op zich interessante werk leidde de zaak natuurlijk wèl af van datgene waar het in de eerste plaats om ging: en dat was het verhaal, de PLOT. Al het andere was (in eerste instantie) hieraan ondergeschikt, was van latere zorg. Eerst moest er een goed verhaal verteld worden, waaruit de rest afgeleid kon worden. Had men immers geen stevig fundament, dan zou onvermijdelijk de ont in de samenhoud slaan.

Gelukkig kwam Toonder zo nu en dan wel met goede adviezen ter ondersteuning, bijvoorbeeld over de onvermijdelijke ingrediënten van èlk (Bommel)verhaal:

> De vroeger Bommelstrips van Donald Duck kwamen tot stand door team-work, na een periode van éénmansbezigheid. In beide gevallen ging dat als volgt:
> Begonnen werd met een plot; d.w.z. een begin, een ontwikkeling, een hoogtepunt, een einde.
> In deze stadia waren verwerkt: De held, de tegenspeler (meestal ‘de schurk’ genaamd), de schat (datgene wat verworven moet worden, het uitgangspunt, het principe waarover gevochten wordt of waartegen gestreden moet worden) en tenslotte (als belangrijkste, maar minst opvallende tegenwoordigheid in het verhaal): de zwakke kanten van de held èn van de schurk. (Die heeft men nodig om het verhaal langer te maken dan drie afleveringen - en om de ontmaskering van de schurk mogelijk te maken; aangezien een schurk zonder zwakke kanten onoverwinnelijk is en een held zonder zwakke kanten onmiddellijk alles overwint.
> (Marten Toonder, in een brief aan Don Bierman)

Ik nam ook nog maar eens de grote voorbeelden uit de vroegere reeks ter hand, zoals het verhaal ‘De Krakers’ (1966), in de hoop het ‘geheim van het verhaal’ beter te leren doorgronden. Het verhaal van de Krakers is gebouwd rond één heel sterk, simpel idee, dat van een destructieve pikorde - maar dan in omgekeerde vorm, wat heel komisch werkt. De Krakers zijn kikkers (de krakers zijn kwakers, vandaar). De Krakers wonen in Kraakland. Daarin kraken de lagere nummers de hogere (iedereen heeft een nummer). Het laagste nummer, nummer 1, is koning en mag alles en iedereen kraken. Het kraken, met behulp van onder meer de ‘tafel van Brot’, bezorgt de Krakers van Kraakland natuurlijk heel wat zorgen, want alles gaat voortdurend stuk. Dan verschijnen heer Bommel en Tom Poes in Kraakland. Heer Bommel is door Tom Poes in een penibele situatie heimelijk van een ‘rugnummer’ in de vorm van een grote nul voorzien. De ‘Grote Nul’ zoals heer Bommel tot zijn ergernis nu

genoemd wordt, onbewust als hij zich is van zijn rugnummer, wekt natuurlijk alom gezag, want hij is de *laagste* dús de *hoogste* van het land en absoluut kraakveilig.

Een verhaal dus met ruggegraat en humor.

Maar in het verhaal 'De Glazenier' is iets meer aan de hand. Niet alleen het verhaal is goed, maar ook de atmosfeer is bijzonder. Het verhaal-gegeven is simpel. Heer Bommel is in verband met storende wegwerkzaamheden niet erg te spreken over zijn uitzicht. Hij zou wel een ander uitzicht willen. Toevallig(?) komt er een glazenier langs, die een raam met een fantasie-uitzicht kan plaatsen. Dit fantasie-uitzicht blijkt evenwel áchter de ruit 'echt' te bestaan, te leven. Breekt de ruit, dan zijn de gevolgen niet te overzien. Het is een verhaal van de 'andere wereld', vergelijkbaar met het dagstripverhaal 'De Kwade Inblazingen'. De atmosfeer is op sommige pagina's werkelijkadembenemend. Op één pagina komt heer Bommel des avonds zijn woonkamer binnen en blijft dan aan de grond genageld staan: geen wonder, het fantastische uitzicht dat hij heeft besteld wordt beschenen door *twee* manen die een vreemd licht de kamer in werpen.

Ik kwam al met al niet veel verder met mijn eigen verhaal en toen ik al enige tijd zoete broodjes rond de hete brij heen gesponnen had ontving ik van Toonder de hierbij afgedrukte brief, die mij in één klap het werkelijke probleem duidelijk maakte.

De 'verdelingen' die ik had trachten aan te brengen bestonden natuurlijk in de werkelijkheid (van het verhaal) niet: reeds in het scheppingsproces was alles onverbrekelijk met elkaar verbonden - idee, plot, dialoog, beeld, al die elementen vloeiden harmonisch in elkaar over, omdat ze elkaar reeds bij de bron op de snijpunten van talloze concentrische cirkels raken (als men begrijpt wat ik bedoel). Die bron was de Verteller zelf.

Eén essentiële verdeling bestond er echter wel en dat was die tussen de Verteller en de Lezer, tussen de Maker en de Genieter, tussen de Bommelschepper en de Bommelkenner... De oude Bommelverhalen staan weer in de Donald Duck en dat is een goede zaak. Het is ook een goede zaak dat oude dagstripverhalen weer in de NRC staan. De Bommel-era is weliswaar afgesloten, maar voor elke generatie is het oude weer nieuw (met name de tijdloze verhalen); dus blijft alles voortbestaan. Als mensen Toonder vragen (het gebeurt) om Bommel door anderen te laten voortzetten weten ze niet waar ze het over hebben. Men kan niet ongestraft de Bourgogneflessen vullen met Ulgarijnse Fousel.

Greystones, 5 december 1984

Geachte heer Bierman,

Er was eens een heer, die Bommel heette, en die meer geld bezat dan goed voor hem was. (Verhalen (en plots) beginnen met de held, die alle gebeurtenissen immers veroorzaakt. Dat moet eerst uit de doeken; vandaar.)

Een van zijn eigenaardigheden was, dat alles wat recht was een vreemde snaar in hem aan het trillen bracht. Op een rechte weg overschreed hij de snelheidsgrens zodat hij van de ene bekeuring in de andere viel en vervelende ongelukken veroorzaakte, (invullen). Daardoor kwam hij met het gerecht in aanraking, maar hij kwam in opstand, toen er recht gesproken werd; zodat hij in het gevang belandde in plaats van vrij te komen met een boete. Door een list (invullen), kwam hij weer vrij, maar de doorgestane moeilijkheden hadden zijn denken eenzijdig beïnvloed. Toen hij thuisgekomen dan ook van een rechte trap viel en een smak maakt die door een kromme trap gebroken had kunnen worden, terwijl Joosts radio het prijzend over iemand 'recht van lijf en leden' had, werd het hem te veel.

Nadat hij, leunend op een stok voortstrompelend, dan ook uitgelachen was door een rabauw (Bul Super), en na een verhitte woordenwisseling een 'recht voor zijn raap' gekregen had, kon hij de ambtenaar, die zijn belastingen recht kwam trekken niet meer verdragen. Wegens mishandeling opnieuw voor de rechter staande werd hij, door de overvolle gevangenissen, veroordeeld tot het verrichten van nuttige gemeenschapsarbeid. Dat trof goed, want de gemeente had door geldgebrek moeite met het wegenonderhoud, zodat dit aan hem opgedragen werd.

Hij plaatste daartoe een advertentie (kundig wegenbouwer gevraagd. niet recht) en pas daarna kwam Bar in zijn leven. Deze, een vreemde kobold, had zijn diploma gehaald bij het Zwarte Bergen College, waar als motto gold: Een rechte lijn is een kromme, die verbogen is. Hierna begint dan het eigenlijke Bar-verhaal.

Het voorgaande is allemaal zo maar wat gefrutsel en verplicht tot niets. Het is slechts een vingerwijzing, hoe een plot moet worden opgezet. In de eerste opzet zou het korter moeten. Bijv.: OBB krijgt door slapstick-voorvallen een hekel aan alles wat recht is. Komt daardoor in moeilijkheden met het gemeentebestuur en biedt als verzoenend gebaar aan hulp te bieden bij wegenaanleg en overige planologie. Plaatst advertentie.

Daarop een duidelijke scène over Bar. (College in de Zw. Bergen met allerlei gedrochten; of een sanatorium voor mentaal gehandicapte architecten, of een

schamele zolderkamer waar een miskend genie woont. Het geeft niet wat, en het MOET eenvoudig zijn. Maar het is nodig, dat men weet waar men aan toe is; een monster, een excentriek, een waanzinnige, een engerd of een stakker. Zijn krom gedoe moet vanaf het begin een doel hebben, dat voor hemzelf duidelijk is). Het zwakke punt van Bar moet hier ook al worden aangegeven, om TP de gelegenheid te geven er op in te spelen, en een afloop mogelijk te maken.

Ik geloof, dat het verstandig zou zijn om nog wat vingeroefeningen te verrichten voordat we echt in zee gaan. Dit is tenslotte een (moeilijk) vak, dat wel wat studie vereist, anders krijgen we moeilijkheden als we in de produktie zitten. Daarom lijkt het me het beste om Wil Raymakers met een ander gegeven te laten beginnen, want we kunnen niet langer wachten. Intussen kunnen we (als u er tenminste nog de moed voor hebt) voortgaan met het rond maken van dit, of een ander gegeven.

Hopende, dat u begrip hebt voor de redelijkheid van dit voorstel,

met vriendelijke groet,

Marten Toonder

Aart van Zoest
Grieshaber, Goodspice, Cornchaff en Grosgrain
Bommel in het buitenlands

'Zijn er veel vertalingen van Bommel verschenen?'

Om Toonder deze vraag te kunnen stellen is Peter Gielissen naar Ierland gereisd. In dit nummer is het antwoord te lezen. 'Deens, Zweeds, Noors, Fins, Duits, Frans, Engels, Spaans, Papiemento en Bahasa' noemt Toonder en hij voegt eraan toe: 'De receptie was, voor zover ik heb kunnen nagaan, fantastisch. Vooral vóór de tijd waarin de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde op de proppen kwam en Bommel nog onvolwassen was. Toen was de taal simpel en kon het makkelijker vertaald worden. Bommel stond weliswaar overal in het kinderhoekje, maar daar had-ie dan ook veel succes. Kennelijk is het een erg internationaal produkt.' Ik heb dat bevestigd gehoord door Heleen van Wijk, van Toonders uitgever De Bezige Bij: ook de volwassen Bommel blijft in Zweden in de kinderhoek. Als je dat zo laat en de vertaling daar ook op afstemt is er eigenlijk geen probleem. Maar een probleem is er kennelijk toch, met die volwassen strip. Hoe valt anders te verklaren dat Toonder, nadat hij zijn strip een internationaal produkt heeft genoemd in een volgende zin verklaart: 'Al hebben we erg veel moeilijkheden met de talen gehad.'

Er is een probleem met de vertaling van de volwassen Bommelstrip, dat is duidelijk. Toonder signaleert vooral het voorbeeld van de Engelse en Amerikaanse markt. En komt tot de uitspraak: 'Ikzelf geloof eigenlijk dat het onmogelijk is. Mijn taal leent zich er niet voor. Het wordt vervelend, langdradig.'

Laten we om te beginnen eens aannemen dat hij gelijk heeft. Waarom zou zijn taal zich niet tot vertalen lenen? Door het specifiek Nederlandse ervan? Zeker. Het specifiek Nederlandse in de Toonderstijl is de exploitatie van mogelijkheden tot woordgrappen, tot het uitdrukken van gevoelsnuances, tot het poëtiseren van de taal door het gebruik van een rijk scala aan stijlfiguren die van het Nederlandse taaleigen gebruik maken en we denken dan speciaal aan archaïsmen of neologismen, aan culturele registers, d.w.z. taaltjes die typisch zijn voor bepaalde groepen in de samenleving. Met opzet gebruik ik het woord 'poëtiseren'. Want het ligt eenvoudigweg zo: omdat de taal van de volwassen Bommelstrip zo poëtisch is, leent hij zich niet of nauwelijks tot vertaling. Poëzie is au fond toch ook onvertaalbaar.

Maar ja. Onmogelijk. Het leven doet zich aan ons voor als het onmogelijke, heeft Bataille gezegd. En we leven het toch? Waarom moeten sommigen zo nodig de Mount Everest op? Omdat het onmogelijk is.

Dus wordt Bommel vertaald. Door gedrevenen, alleen door die. En inderdaad wil de uitgever dat wel stimuleren. We hebben immers in de Bommelstrip een nationaal produkt waarvan we graag een internationaal produkt maken, niet eens vanwege het gewin maar vanwege ons gevoel van eigenwaarde. Al dat buitenland moet toch wel erg geborneerd zijn wil het niet kunnen begrijpen waarom wij zo verrukt van die stripverhalen zijn.

En soms vind je ze. Buitenlanders die onze taal en onze cultuur voldoende kennen om de fijne nuances aan te voelen van de Bommelcharme. Het zou voldoende kunnen zijn om ze op handen te dragen. Maar ze doen meer, ze wagen zich aan het onmogelijke, ze vertalen een volwassen Bommelstrip.

Ik draag vertalers, allen zonder uitzondering, maar vooral de goede, bewondering en erkentelijkheid toe. Ze worden altijd onderbetaald. Elke willekeurige nitwit, en bovendien vaak de eigen collega's, ja eigenlijk alle mensen, vallen over ze heen, omdat er altijd wel een foutje te bespeuren valt of een fraaiere variant kan worden gevonden. En ondanks dat gaan ze door met het ontsluiten van teksten uit

taalgebieden, die anders voor ons gesloten zouden blijven. Zij zijn de echte, oprechte cultuurverspreiders, andere koek dan vermoeide toneelspelers in een bus op weg naar honderd kilometer verderop in een provinciaal theater.

Ik bewonder buitenlanders die onze taal goed leren, want die is, hoewel mooi, erg moeilijk. Ik bewonder ze vooral om hun standvastigheid tegen de eigen Nederlandse weggooierigheid ten aanzien van de Nederlandse taal en cultuur. Waarom zou iemand ter wereld onze taal leren? Zo denken we er praktisch allemaal over en de Nederlandssprekende buitenlander wordt tot vervelens toe met deze retorische vraag geconfronteerd. En dat er een boeiende, waardevolle Nederlandse cultuur zou bestaan kan moeilijk doordringen tot de breinen van de schamperaars, die in hun vlijmscherpe pennevruchtjes deze defaitistische aanname door onderling gekift tot een self-fulfilling prophesy maken. En door dat gordijn van pissigheid weten ze toch heen te dringen, de buitenlanders, waarover ik het hier wil hebben, de Toonder-vertalers. Ze bestaan, u gaat het hieronder gewaar worden.

Jacqueline Crevoisier is een Zwitserse, die in Nederland woont en werkt. Ze is schrijfster van gedichten (*Geliebter Idiot*, 1971, *Salto morale*, 1977), korte verhalen (*Bitte nicht stören - Monologik zur Selbstfindung*, 1987), van hoorspelen en draaiboeken. Ze is t.v.-regisseuse. Voor de AVRO heeft ze een gefilmd portret gemaakt van Marten Toonder, heel mooi, ik heb er vooral de scène uit onthouden waar, als Toonder en zij wandelen in de omgeving van Greystones, kraaien in de toppen van een boom hun krassende

roep laten horen en Toonder dan zegt: ‘Er wordt op ons gelet.’

Gedreven door niets anders dan affiniteit met het werk van Toonder heeft Jacqueline Crevoisier het ondernomen om een Duitse vertaling van een van de strips te maken, en wel *De uitvalsels*, en bovendien te streven naar uitgave daarvan. Dat laatste heeft ze nu, na vier jaar, voor elkaar gebracht: in het najaar van 1988 zal *Ausfäller* verschijnen bij Edition Erpf, in Bern. In de zomer van 1987, in de Spiegelzaal van een sjiek hotel in Amsterdam, heeft de zaak zijn beslag gekregen. En, als was het om haar voor die volhardendheid te belonen, maar dan op een geheel ander front, kreeg Jacqueline Crevoisier een maand later een eerbewijs van de Deutsche Akademie der Darstellende Künste in Frankfurt: haar hoorspel *Die bonbonrosa fluoreszerende Einkauftasche oder Frau Hennipmann probt den Aufstand* werd gekozen tot hoorspel van de maand.

Deze Bommelliefhebster heeft uit de verhalen die zij kent *De uitvalsels* uitverkoren om door haar in het Duits te worden vertaald. Een bijzondere keus. *De uitvalsels* is namelijk een van de rijkste Bommelverhalen, zowel wat de thematiek als de poëticiteit betreft. Zelf s de fabel is rijk geschakeerd: Ollie hoort toevallig een gesprek tussen Joost en Grootgrut af, waarin hij door de laatste als een nietsnut wordt afgeschilderd en in zijn ellende werpt hij een emmer vol verlepte bloemen over de heg van Cantecler, zodat de getroffen edelman hem voor uitstoting uit de Kleine Club voordraagt, ook al omdat een tuinkabouter is gesignaleerd in Bommels tuin, maar die ontdooit als Bommel hem op zolder heeft geplaatst en blijkt Kwetal te zijn, en Kwetal draagt er dan, in ruil voor een luttele wederdient, zorg voor dat alles wat Bommel wenst om anderen te behagen tot realiteit wordt, alle ‘invalsels’ worden door Kwetal mogelijk gemaakt, een ambtsketting die hem doet zweven voor Dickerdack, vermisool voor dichterlijke inspiratie voor Cantecler, wondertelevisie voor Joost en een baljurk voor Doddeltje, en dat treedt er een soort verslaving op en een vreselijke ontnuchtering wanneer de ‘invalsels’ tot ‘uitvalsels’ worden, als de ambtsketen een roestige fietsketting wordt, Cantecler tot uitzinnigheid vervalt en de feestjurk terugkeert tot de staat van afdankertje.

Het scala aan personages is groot; behalve de genoemden komen Wammes Waggel, de heer Fanth, de weduwe Hooinaalt, een uitsmijter genaamd Hoetel, bijfiguren als de feestgangers Knorringa, Tater, Sturkenstein, Titia Tato, Erra Kant en een niet met name genoemde bibliothecaresse en eveneens naamloze arts in het verhaal voor. Er zit een intrigerende allegorische kant aan: met behulp van Kwetal laat iedereen om hem heen zijn zin krijgen en ook hijzelf mag van Kwetal iets wensen. Wat zou het zijn? ‘Ik zou graag willen kunnen wat ik eigenlijk zou willen doen als ik het doen kon.’ Kwetal bedenkt dan ‘Wat een geweldig denkraam om zoiets te willen! Ik zal het kansen, maar het is niet mak.’ En geeft Bommel een doosje waarin een spiegelscherf zijn eigen gelaat weerspiegelt. ‘Maar er was toch iets vreemd aan, want in plaats van de vervallen trekken, die hij verwacht had, vertoonde het beeld een opgewekte glimlach.’

Door de centrale plaats van Kwetal met zijn specifiek taaltje in het verhaal inneemt is de vertaalopgave een extra uitdaging en dat geldt ook voor iemand als Cantecler uiteraard. Er is misschien geen Bommelverhaal dat dermate vol zit met taal-humor, soms van het allerfijnste soort. De heer Grootgrut kwam om, volgens Joost, ‘alleen maar wat grutsprits en zoete broodjes’. Wanneer de markies zich misdraagt op het bal door een overdosis van Kwetals vermisool, wordt hij ervan verdacht dronken te zijn, zodat de uitsmijter Hoetel hem bij de bar neerzet en vraagt: ‘Wat zal het zijn, meneer? Een grenadine of een kwast?’ En dan komt het antwoord: ‘Kwast. Parbleu. We zullen zien wie hier een kwast is. We zullen zien. Men kan een oud geslacht niet voor kwast zetten.’

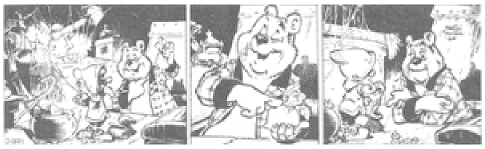
Ik wil hiermee aangeven welke moeilijkheidsgraad de opgave heeft die Jacqueline Crevoisier zich stelde, toen zij begon aan haar vertaling. Ik ben niet gekwalificeerd om een oordeel over het resultaat uit te spreken en zal me daarom beperken tot het weergeven van enkele stukjes uit de Duitse versie, maar ik kan niet nalaten te vermelden dat deze een meeslepend effect heeft op iemand als ik die de Nederlandse tekst kent en er de schoonheid van herkent. Ziehier hoe *De uitvalsels* in het Nederlands begint:

Het was een wilde avond. De wind gierde over de heuvels en rukte aan de luiken van Bommelstein, zodat het oude slot met vreemde geluiden en tocht gevuld was. Maar in de torenkamer, waar de bediende Joost van de televisie zat te genieten, was het warm en gezellig. Het gekletter van de regen werd overstemd door zang en snarenspel; en door de guitige voordracht op het scherm merkte hij niet, dat het plafond een lelijke verzakking begon te vertonen.
De storm had namelijk enige pannen van het dak gewaaid, zodat het hemelwater daar naar binnen gutste, en nadat het een vijvertje op de zolderplanken gevormd had, vloeide het op het stucwerk, dat het vertrekje sierde.
‘Waar haalt zo'n persoon het vandaan?’ vroeg de trouwe knecht zich af, toen de kunstenaar even pauseerde. ‘Hatsekidee/Wie doet er mee.’ Mooi hoor. Zo'n beeldbuis biedt toch een rijke ontspanning, als men mij toestaat. ‘Rijk als ik kijk,’ zegt de Gids en zo is het maar net wanneer heer Olivier niet belt...’
Verder kwamen zijn gedachten niet, want op dat moment barstte de kalk en een koude stroom plaste hem op de schedel, zodat het genot in een hevige schrik verwaterde.

In het Duits wordt dat:

> Der Abend spielte verrückt. Der Wind jaulte über die Hügel und rüttelte an den Fensterläden von Bommelstein. Das alte Schloss füllte sich mit seltsamen Geräuschen und Zugluft. Doch hoch im Turmzimmer oben war es warm und gemütlich. Dort erlabte sich der Diener Justus am Fernsehprogramm. Gesang und Saitenspiel übertönten das Prasseln des Regens, wodurch dem in diesen hochkulturellen Beitrag versunkenen, treuen Diener seines Herrn die hässliche Beule entging, die sich allmählich an der Zimmerdecke abzuzeichnen begann.
> Der Sturm hatte nämlich einige Ziegel vom Dach gerissen, sodass das Himmelswasser ungehindert in der Estrich strömen konnte. Dort bildete es zuerst einen kleinen Weiher und sickerte schiesslich zur Stuckarbeit durch, die das traute Gemach zierte.
> 'Wie kann man nur zo viel Talent haben?' wunderte sich Justus, als der Künstler eben pausierte. 'Holladerit, alles macht mit!' Richtig schön. Die Mattscheibe bietet doch wahrhaft erbauende Entspannung, mit Verlaub gedacht. 'Sich erbauen, Fernseh schauen,' steht im Programmblatt und so ist es auch, vor allem dann, wenn Herr Olivier nicht läutet...'
> Diese Gedanken bekamen zur Weiterentwicklung leider keine Gelegenheit, denn genau in diesem Augenblick brach die Kalkdecke und ein kalter Wasserguss platschte auf den Schädel von Justus, dessen reiner Kunstgenuss darob so ziemlich verwässerte.

Is dat niet poëtisch? Het woord poëtisch is in ieder geval op zijn plaats, al was het alleen al omdat de poëzie zelf een belangrijke rol in het verhaal speelt. In zijn drang om vooral geen nietsnut te zijn, gecombineerd met zijn ingeboren zucht om anderen te behagen en speciaal door buurman Cantecler voor vol te worden aangezien, vraagt Bommel aan Kwetal, in ruil voor geleverd nootmerg (het is nootmuskaat uit Doddeltjes keuken) om een middeltje tegen de migraine waar dichters met blauw bloed last van hebben. Hij moet Kwetal dan ook even uitleggen wat dichters zijn. Het gebeurt in de volgende passage:



> Zo was het hem mogelijk niet lang daarna opnieuw in de luikopening te verschijnen, terwijl hij zegevierend een zakje omhoog hield.
> 'Hier is het,' sprak hij. 'De nootmerg, bedoel ik. Een hoogstaande dame heeft mij op het spoor gezet, zodat ik het meteen thuis kon brengen.'
> Kwetal was bezig de opgehangen pijpen en ketels met dunne draden te verbinden, maar nu keek hij verrast om.
> 'Dat is noppig,' zei hij. 'Het is leeg in mijn hul, en dat maakt sloerig.'
> 'Maar nu is er iets anders,' hernam heer Ollie. 'Zou je ook iets kunnen maken tegen migrijn? Ik weet neit wat het is; maar sommige dichters hebben er last van.'
> 'Digters?' herhaalde het mannetje bevreemd.
> 'Lieden, die woorden op een rijtje zetten,' legde zijn gastheer uit. 'Daardoor krijgen die woorden een betekenis, die ze eerst niet hadden, en daardoor

lijkt het veel mooier dan het is. Dat is natuurlijk moeilijk werk, en daardoor krijgen ze hoofdpijn, als je begrijpt wat ik bedoel.'
''k Weet al,' zei de dwerg knikkend. 'Monkel Oor heeft dat soms als hij het woordenboek leest, en dan eet hij vermisool. Ik heb een ietsje in mijn ransel, voor het ipsen.'
Hij liet zijn werk in de steek, en na een poosje in zijn buidel gerommeld te hebben, trok hij er een groen sliertje uit.
'Mag jij hebben,' verklaarde hij gul. 'Ipsen doe ik toch niet meer nu ik hier een toef heb. En mijn denkraam pijnt nooit. Het is maar klein, hè?'

In het Duits komt dat er aldus uit te zien:

Bald darauf erschien er gutgelaunt in seiner Estrichluke und hielt triumphierend ein Säcklein hoch. 'Hier ist es,' sprach er. 'Das Nussmark, meine ich. Ein hochstehende Dame hat mich auf dessen Spur gebracht, sodass ich es gleich erkennen konnte.'
Weisschon war gerade dabei, aufgehängte Röhren und Kessel untereinander mit Fäden zu verbinden. berrascht drehte er sich um.
'Das ist hopsig,' sagte er. 'Meine Fülle is leer und das macht schlampig.'

'Etwas anderes,' fuhr Herr Olivier fort. Könnest du vielleicht auch etwas gegen Mirgähn fabrizieren? Ich weiss zwar nicht, was das ist, aber gewisse Dichter leiden darunter.'
'Dichter?' wiederholte das Männchen befremdet.
'Ja,' bestätigte sein Gastherr. 'Dichter, das sind Leute, die sich aus Worten ihren eigenen Reim machen, sodass man den ursprünglichen Sinn nicht mehr versteht. Dadurch erhalten sie einen andern und das klingt dann viel schöner, als es ist. Natürlich geht das nu sehr mühsam von sich. Sie bekommen davon Kopfschmerzen, falls du versteht, was ich meine.'
'Weiss schon,' nickte der Zwerg. 'Monkel Oor klagt manchmal auch darüber, wenn er im Wörterbuch liest. Dann nimmt er Vermiseel. Ich hab ein Isschen in meiner Tasche, wegen dem Ipsen.' Er legte seine Arbeit zur Seite und nachdem er ein Weilchen in seiner Tasche gewühlt hatte, zog er so etwas wie ein grünes Spaghetti zum Vorschein. 'Schenk ich dir,' meinte er grosszügig. 'Im Moment branche ich ohnehin nicht mehr zu ipsen, wo ich jetzt hier meine Obenkunft ha-

be. Und mein Denkrahmen peint nie. Dazu ist er viel zu klein, nicht wahr?

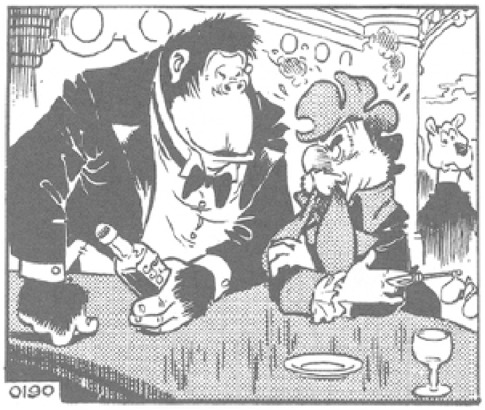
We zien hoe bij Weisschon (hij zegt ook: ‘Weiss schon’) een ‘ietsje’ een ‘Isschen’ wordt, terwijl ipsen ook in het Duits Weisschons taalgebruik is. Zo gemakkelijk gaat het lang niet altijd, integendeel. Wat zal er gebeuren, wanneer Kwetal het over wieling heeft? Soms zegt het ventje ‘Het is noppig om voor Bommel te voegen. Maar ik moet nootmerg hebben. Gevinde pimpernoot. Bommel kan beter een slikje nemen.’ Wat zal dat worden? Welnu, dit: ‘Für Bommel fügen ist hopsig. Aber ich brauche Nussmark. Geflosste Pimpernuss. Bommel nimmt am besten auch ein Hippchen zu sich.’ En ‘wieling’ wordt ‘Kreiselung’. Als ik dat lees, denk ik in mijn onschuld: er gaat niets van de charme verloren. Maar misschien is dit nog maar kinderspel. Wanneer Bommel aan Kwetal om een ambtsketen vraagt voor Dickerdack, confronteert hij Kwetal met een woord dat hij niet kent. ‘Een amskeeten? Wat is dat? In het Duits vind ik dat dit terug: “Eine Amtskäthe? Was ist das?” en vermoed dat niets van de humor verloren is gegaan, misschien is er wel een onsje bij gekomen. Zou dat ook lukken met de zin die Kwetal uitspreekt wanneer heer Ollie hem een prachtige robe vraagt voor buurvrouw Doddel? “'k Weet 't al,” zei de dwerg een beetje bedenkelijk. “Een pofkleed met gimpen en bezetsel. Dat is niet mak. Schoei gaat wel; maar een pofkleed?” Het wordt: “Ein Puffkleid mit Kinker und Litzchen. Dat ist nicht fach. Paff würde ghen; aber Puff?” Creatief vertalen in de praktijk! De relatie tussen het Kwetal-woord “schoei” met het bestaande woord “schoeisel” is opgeofferd, maar dit semantische offer dient om een verrassend euforisch effect te verkrijgen: de paronomasia Paff-Puff. Welluidende klankgelijkenis bij betekenisongelijkheid, om een betekenisverlies te compenseren dat bij de overgang van de ene taal naar de andere soms onvermijdelijk is. Semantische poëzie verdwijnt, fonetische poëzie komt ervoor in de plaats. Zo doe je dat, als je het goed doet.

Voor grote problemen staat de vertaler ongetwijfeld ook wanneer de tekst refereert aan een element uit de nationale realia dat één meter over de grens zijn verwijzende kracht voor honderd procent kwijt is. Als Doddeltje veronderstelt dat de jurk “zeker van Fong Leng” is, begrijpen Nederlanders wel welke couturière dat gaat. Maar Duitstaligen? Bij Jacqueline Crevoisier lees ik “Sicher von Karl Feldlager” en dan trek ik op mijn beurt de wenkbrauwen vragend omhoog. Misschien is de verwijzing naar heer Ollies ochtendpap ook wel zo'n geval van al te specifiek nationale referentialiteit. Dat vermoeden wordt bevestigd als we zien wat Crevoisier maakt van “Dát is nu waartoe een heer met een tuinkabouter in staat is. Zoiets zullen ze niet licht vergeten, zodat de pap goed zal smaken.” Namelijk’ ‘Das ist er, was ein Herr mit seinem Gartenzwerg zustande bringt. So etwas werden sie so leicht nicht vergessen. Das fliesst wie Honig vom Frühstückshimmel.’ En soms kan het niet anders of het referetiële element verdwijnt geheel uit het beeld, bij de overgang van de ene taal naar de andere, of liever gezegd van het ene cultuurgebied naar het andere. Als Cantecler het heeft over zijn Privérozen, met een hoofdletter, denkt het oplettende lezertje héél eventjes aan Henk van der Meijden maar dat kan van de Duitstalige Literarbommelbegeisterte niet worden verwacht, zodat we lezen: ‘C'est incroyable. Werfen von Abfall auf meine Privérosen! C'est perfide, ça! Beinah noch schlimmer als die Gartenzwerg, die Er hat placiert von seine ruine!’ Let op dat het taaltje van Cantecler hier niet zozeer archaïserend-kakkineus is, als wel onbeholpen Duits van de francofoon die zich vergist in het woordgeslacht en bij woorden die op het Frans lijken (het woord ‘privé’ is slechts een ‘faux ami’) en die trouwens unverfroren de eigen taal hanteert alsof de tijden nog voortduren dat lieden van stand aller landen in het Frans met elkaar communiceerden. Zodat ‘Ontkent het

maar niet! Ik ontdekte hem vanmorgen' bij Crevoisiers Marquis de Canteclar wordt tot: 'Er streite nicht ab! Ich Ihn habe gesehen personnellement heute morgen.' Ik vermoed dat de schrijfster van deze regels, toen ze op bezoek was in Bern, bij haar uitgever Erpf, soms francofone landgenoten zich op vergelijkbare wijze heeft horen uitdrukken; Zwitserland is op dit gebied natuurlijk een gepriviligeerde proeftuin. Als ik nieuwsgierig opzoek wat het 'Waaratje!' van de Nederlandse markies is geworden, dan vind in in de mond van zijn Duitstalige tegenvoeter gewoonweg 'ça, alors!' Het is naar mijn smaak niet minder aangenaam toeven in het universum van Herr Bommel en Tom Puss dan in de wereld van Heer Ollie en zijn jonge vriend, zoals wij dat kennen. We komen er den Diener Justus, den Krämer Grieshaber tegen, fräulein Doddel en haar buurvrouw, die Wittwe Heunadel. Wammes Waggel herkennen we zonder slag of stoot: zijn naam blijft onveranderd. Herr L.E. Phanth (Phth) is de voorzitter van de 'Kleinen Club', waar we ook Rino Zero aantreffen. Wie dat is? De naam wijst in de richting van een groot dikhuidig dier: aha, Dickerdack, wiens naam niet ongewijzigd kon worden meegenomen. Je zou willen een Duitstalige te zijn, die dit najaar de Erpf-uitgave in handen krijgt en mag vooruitzien naar de publicatie van tientallen nog onbekende Bommeldelen.

Lukt het om de poëzie, de woordgrappen, het linguïstische raffinement ongeschonden over te brengen van de ene taal naar de andere? Kan het? Twee maal ja, met dien verstande dat waar het in letterlijke zin niet kan, het bij creatief vertalen wèl kan door compensatie, door het vervangen van het onvervangbare door iets dat wèl voorhanden is en als equivalent kan worden beschouwd (als iemand begrijpt wat ik bedoel). Laat een voorbeeld voor mij het woord doen.

Wat gebeurt er met de simpele, maar letterlijk onvertaalbare, homonymie van het woord 'kwast' die ik heb gesignaleerd? De 'gespierde kracht Hoetel, speciaal voor die avond gehuurd om protestacties tegen te houden' ('ein geballtes Muskelpaket') vraagt de zich misdragende markies of hij een genadine wil of een kwast, en deze beschouwt zich dan als beledigd: 'Parbleu. We zullen zien wie hier een kwast is.'



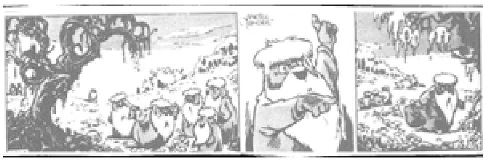
> 'Was darf's denn sein, mein Herr,' fragte Huttel. 'Ein Limonädchen oder ein Cola mit winzigem Tick.'
> 'Tic,' wiederholte der Edelmann mit zusammengepressten Lippen. 'Parbleu. Wir schon werden sehen, wer hier hat eine Tic. On verra. Man nicht kann von Tic bezichtigen eine alte Geslecht von Adel.'

Van Tick naar Tic. Een trouvaille voorwaar, die voor de Duitstalige lezers verborgen zal blijven, omdat ze niet zullen weten welke vertaalmoeilijkheid het origineel bood. Maar die, naar ik hoop, zal bijdragen tot het succes dat we deze uitgave toewensen van Edition Erpf die zo geestdriftig in zijn vaandel heeft geschreven: 'Nur Autoren bringen, von denen wir restlos überzeugt und begeistert sind.' Je zou willen dat er ook een Engelse of Amerikaanse uitgever werd gevonden voor de volwassen Bommelstrips. Het is nog niet gelukt. Geprobeerd is het wel, daar niet van. De Bezige Bij heeft een vertaling laten maken van *Het platmaken* en die afgedrukt om hem aan eventueel geïnteresseerde uitgevers van Engelstalige strips te laten zien. De vertaling is van James Brockway, met dien verstande dat deze er bij is gehaald toen een eerste, door een ander gemaakte, Engelse versie niet geheel bevredigend werd geacht. Geen goed uitgangspunt, eigenlijk, en ik denk dat het in zo'n geval beter is om de nieuwe vertaler geheel opnieuw te laten vertrekken, 'from scratch' zoals ze in de wielrennerij zeggen. Maar goed, zo is het niet gegaan, en met deze reserve in het hoofd wil ik de vertalers van *The Flatteners* toch maar beschouwen als zijnde van James Brockway.

Geen kleine jongen, zoals iedereen weet die de Nederlandse republiek der letteren een beetje kent. Brockway heeft voor zijn vertaalwerk de Martinus Nijhoff Prijs gehad. 'Ter bekroning van een 20-jarig levenswerk,' zei het jury-rapport. Dat was in 1966, en sindsdien heeft hij onverdroten doorgewerkt. Het jury-rapport vermeldt de namen van Boutens, Teirlinck, Coenen, Wolkers, Slauerhoff, Vandeloo, Mulisch, Hamelink, Alberts, Dermoût, Gomperts, Bloem, Roland Holst, Achterberg, Andreus, Lodeizen, Campert. Sindsdien kunnen andere namen aan die lijst worden toegevoegd, zoals Biesheuvel, Burnier, Heeresma (*Een dagje naar het strand*, waarvan de verfilming door Polanski was besloten, hetgeen niet doorging doordat deze, wegens de moord op zijn vrouw Sharon Tate, de regie doorgaf aan een protégé, die er niks van brouwde, zodat de film nooit werd uitgebracht). 'I want to make the literature *known*,' heeft Brockway tegenover een landgenoot in een interview gezegd. Het jury-rapport van 1966 wijst er op dat hij een van die pioniers is die 'door niemand aangemoedigd, en lang voordat men zich hier en daar officieel het lot der Nederlandse letteren in het buitenland ging aantrekken, gedaan hebben wat volgens hun overtuiging gedaan moest worden. Dat houdt in dat veel van dit werk niet alleen op eigen initiatief, maar

ook op eigen kosten tot stand kwam.' En zo is het gebleven, Brockway heeft veel vertaald dat nog op een uitgever ligt te wachten. maar er verschijnt gelukkig ook het een en ander, zoals onlangs nog *The prospect and the river*, gedichten van Kopland. Een compleet beeld van deze kleurrijke neerlandofiele literator (nooit blijft onvermeld, als met het over hem heeft dat hij in de oorlog RAF-piloot was in Afrika, India en Birma en dat hij alleen nog maar leeft, omdat hij wegens ziekte een keer niet meevloog met een crew die nooit terugkeerde) is hiermee niet gegeven; hij heeft ook vanuit het Engels in het Nederlands vertaald, onder andere Isherwood.

Laten we eens bekijken wat Brockway van Toonders *Het platmaken* maakt. De eerste pagina van *The Flatteners* ziet er als volgt uit:



Uit: The Flatleners

The Prole Peninsula is very many miles from here. It had few attractions for tourists. The countryside is monotonous and the climate wet, so the natives leave their hair greasy and wear long macs to protect themselves from the downpours. It is not a rich land either. The Proles' main sustenance consists of fungi, which they eat ram with the fingers. They are a simple people, without any airs and graces.
'Just act normal', is their motto, 'that's quite queer enough.'
Yet it would be wrong to assume they are stupid or backward. There's many a sharp brain among them. A certain Olger Nasp, for example, recently said, 'We must set up in some business or other. Sell things and earn some money. We mustn't let these foreigners think they are better than us.'
'But what can we sell?' asked another, Owen Sweedle by name.
'Why, fungi of course!' Olger exclaimed. 'Prolean fungi. Plain food, but nutritious, my lad! And what's more, they're good for the brain, too! Genuine food for thought. Nice and normal!'
'It could be our foreign aid programme,' was the com-

> ment of a third, who had once read a newspaper. 'At times the way these foreigners think seems a little strange. We could sell them our fungi and teach them the Prolean Way of Thinking. Good thing, know what I mean?'
>
> They all agreed with this suggestion, and so it came to pass that Owen Sweedle set out from his country on a mission to improve the world with his fungi and the Prolean Way of Thinking.

In de oorspronkelijke taal luidt dit:

> Hier ver vandaan ligt het schiereiland Prol, dat voor toeristen weinig te bieden heeft. Het landschap is eentonig, en het klimaat regenachtig, zodat de bewoners vette haren en lange regenjassen dragen om beschermd te zijn tegen het vocht. Een rijk land is het ook niet; de Prollen leven hoofdzakelijk van zwammen die zij rauw, uit het vuistje plegen te eten. Want het is een eenvoudig volkje, dat wars is van dikdoenerij of opgesmukte manieren.
> 'Doe maar gewoon,' is hun motto; 'dan doe je al gek genoeg.'
> Toch zou het onjuist zijn te menen dat ze dom of achtergebleven zijn; er schuilt menige scherpe kop onder. 'We moeten zaken gaan doen,' sprak een zekere Olger Nasp, niet lang geleden bijvoorbeeld. 'Dingen kopen en geld verdienen. Ze moeten in het buitenland niet denken dat ze meer zijn dan wij.'
> 'Maar wat moeten we dan verkopen?' vroege een ander die Ibele Zweder heette.
> 'Zwammen natuurlijk!' riep Olger uit. 'Prolzwammen. Eenvoudig maar voedzaam, jongen! En ze werken nog goed op de hersens ook. Je krijgt er gezonde gedachten van. Lekker gewoon!'
> 'We kunnen het buitenland er mee helpen,' zei een derde, die eens een krant gelezen had. 'Ze denken daar soms heel raar. We kunnen zwammen verkopen en ze zo het Prolse denken leren. Mooi werk, je weet wel!' Met dat idee was iedereen het eens en zo trok Ibele Zweder enige tijd later de grens over om met zijn zwammen en het Prolse denken de wereld te gaan verbeteren.

De karakteristieken, mogelijkheden en problemen van een Engelse Bommelvertaling zijn aan de hand van zo'n eerste bladzijde al zichtbaar, lijkt me. Die problemen zijn evident van referentiële, men zou ook kunnen zeggen van culturele, aard. Nederlanders herkennen in het land van de Prollen het eigen land. 'Doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg.' Zou er één Nederlander bestaan die het *niet* heeft uitgesproken of die zich *niet* aldus heeft horen toespreken? De zucht tot platmaken is wellicht geen exclusief Nederlandse karaktertrek, maar kenmerkend voor onze nationale ideologie zijn de positieve waardering van gelijkheid, gewoon doen, eenvoud, wèl. En ook de depreciatie van 'dikdoenerij en opgesmukte manieren'. Dat is nog niet alles: Nederlanders herkennen zich wanneer het gaat over 'dingen verkopen en geld verdienen' en over 'het buitenland helpen', vooral met 'gezonde gedachten'. Een Nederlander die deze eerste bladzijde leest, waardeert de zelfspot ten aanzien van enige nationale eigenaardigheden. Dit is onvermijdelijkerwijs een impliciete charme van de tekst die voor een buitenlandse lezer verloren gaat, zij het niet noodzakelijk voor honderd procent, omdat platmakersneigingen ook buiten onze grenzen aangetroffen worden. 'Ze moeten in

het buitenland niet denken dat ze meer zijn dan wij' verraadt onzekerheid over de nationale eigenwaarde en dat is beslist geen typisch Nederlandse trek. Niettemin zijn die Flatteners en zo iemand als Pastuiven Verkwil, die later in het verhaal komt met zijn 'Je denkt zeker dat je meer bent dan ik' duidelijke vertegenwoordigers van de Nederlandse gelijkheidsobsessie, die gerelateerd is aan een kleinheids- en kleinmaakobsessie. Er is nog wel meer dat verloren gaat, bijvoorbeeld de mogelijkheid om een komisch zeugma te introduceren: vette haren en lange regenjassen dragen. Ook 'lekker gewoon', met die geheel idiosyncratische gevoelswaarde van 'lekker' in deze ongebruikelijke combinatie, kan onmogelijk met die gevoelswaarde en al in het Engels overkomen. Maar, let op, ook hier verraadt de goede vertaler zich onmiddellijk door toepassing van het compensatie-principe: geen typische nationale connotatie ('lekker', met z'n kneuterige 'togetherness') maar wèl een soepele alliteratie, 'nice and normal'.

Karakteristiek lijkt mij een zekere droogheid, kortheid, een zekere neiging tot no-nonsense. De eerste lange zin van het Nederlands wordt in tweeën gehakt, minder gesofistikeerd, maar wel pittig. Let op wat er wordt van 'dikdoenerij of opgesmukte manieren'. Het wordt, zonder dikdoenerij of opgesmukte manieren: 'without any airs and graces'. Er is semantisch verlies, ongetwijfeld, maar er is ook winst, en die zit dan in het ritme. Het wat rommelige ritme van 'het landschap is eentonig, en het klimaat regenachtig' krijgt iets strikts en afdoends in 'the countryside is monotonous and the climate wet'. Wie goed oplet zal dit verschijnsel van de markante Engelse ritmiek vaker in de Engelse tekst aantreffen.

Het verhaal van *The Flatteners* is niet erg ingewikkeld, misschien omdat de thematiek relatief eenvoudig is. Die betreft de aanvechting van het platmaken, zoals wij die kennen uit de Nederlandse literaire kritiek, de recensies van de Volkskrant, de schampere praat van universitaire personen over hun collega's. De Prollen hebben dan ook geen problemen met het verspreiden van de Prolean Way of Thinking, vooral niet omdat Olger Nasp al spoedig in contact komt met Pastuiven Verkwil, die in het Engels Pasticle McQuill blijkt te heten. Ook heer Ollie, Sir Ollie ofwel Sir Oliver Bommel, doet mee, gedreven door zijn aandoenlijke neiging om allereerst maar eens ja te zeggen tegen dat wat er op zijn pad komt. Dus wordt er heel wat plat gemaakt in Rommeldam en omstreken. We zien 'the manservant Joseph' en 'chief constable Burly Bull' en 'the Marquess de Chanticleer' platgemaakt worden, in de meest letterlijke zin: als tweedimensionale poppetjes, geknipt uit de krant, waaien ze door het beeld. Het komt door die

paddestoelen en het zou slecht aflopen als Bul Super en Hiep Hieper (Wal Super and Zackary Heep) zouden slagen in hun opzet om de zaken groot op te zetten (‘think big’). Maar heer Bommel is redder in nood. Hij laat zich niet in verleiding brengen om uit handen van de platmakers het ereburgerschap van Rommeldam te aanvaarden, waardoor hij zich aan hun geplande platmaking onttrekt. Van Pee Pastinake (Wee Winnacle) leert hij wat het antimiddel tegen de zwammen is: bree. Hij strooit het per helicopter uit en vrijwaart aldus zijn medeburgers voor de platmakersbesmetting. De ironie van het lot dat Toonder onze held toebedeelt, wil dat de ongeoefende helicopterpiloot ongelukkig met zijn toestel neerkomt voor de deur van het ziekenhuis waarin de geplette figuren hun normale gestalte weer terugkrijgen. Bommel is nog niet neergekomen temidden van de wrakstukken of daar komt de markies, hersteld, het ziekenhuis uit.

‘Parbleu,’ sprak de edelman huiverend. ‘Terwijl gevoelige naturen door een vreselijke kwaal op het ziekbed geworpen worden geeft de grover besnaarde zich over aan pretvliegerij. Het is stuitend.’

Hoe zal zijn Engelse tegenvoeter zich uiten?

‘By St. Ninian,’ the nobleman declared with a shudder. ‘While more sensitive creatures are confined to hospital by a terrible disease, the cruder species has been indulging in stunt flying. It is a disgrace!’

Tom Puss wijst de Marquess erop dat hij zich vergist: ‘Sir Ollie has been fighting the disease from the air and has had an accident with his aircraft.’ En dan zien we iets uitzonderlijks gebeuren. De markies overweegt één moment dat hij zijn meningen zou moeten herzien.

‘Tiens,’ mompelde hij terwijl zijn trekken zich verzachtten. ‘Dan moet ik mijn mening over u herzien. Misschien moet ik zelfs mijn mening over mezelf herzien.’ En hij voegt dan toe met een geheel eigen logica: ‘Maar sans rancune, amice!’ Zo redeneert Cantecler; hij vraagt geen excuus, hij verleent het.

Bij Brockway vinden we het volgende terug: ‘By Jove,’ he murmered, relenting. ‘In that case I shall have to revise my opinion of ye. Perhaps I must even revise me opinion of meself. But no hard feelin's, dear fellow.’

Fijntjes, het aristocratische trekje: ‘ye’, dat me archaïsch voorkomt. Of ‘by Jove’ aristocratisch is, weet ik niet, want Joost bedient zich er ook van. Opvallend is dat het ene woord ‘relenting’ vijf Nederlandse woorden vertaalt. En alleropvallendst is dat het Franse element in het Engels zeer gereduceerd is. Engelsen hebben genoeg grappigs uit de hogere standen in huis; ze hoeven het eigenlijk niet buiten de eigen landsgrenzen te zoeken. Wat niet wegneemt dat we Chanticleers Franse origine in *The Flatteners* zo nu en dan verraden zien in uitspraaktrekjes: ‘Kindly leave your weeds at “ome, Bommel”. Een Fransman kan immers de “h” niet zeggen.

Kracht en compactheid zijn de kenmerken van het Engels in *The Flatteners.* “En mag dat soms niet?” wordt “What of it?”; “Net goed” wordt “Serves them right”; “'k Weetniet” wordt “I dunno”. En voor “als door de donder getroffen” komt zeer kortweg “thunderstruck”.

De Bommelfauna is rijkelijk aanwezig in dit verhaal. We treffen er, behalve de reeds genoemden, veel bekenden in aan, Droogstoppel (Mr. Drylick), agent Knoppers (constable Nobble), de assistent Pieps (Assistant Pip Pips) en Argus, Dickerdack, professor Prlwytzkofsky, die alle drie hun naam onveranderd in het Engels meenemen. Naar het taalgebruik van de laatste zijn we uiteraard nieuwsgierig; wat wordt er in het Engels van de Duitsige Nederlands van de geleerde?

Als de platgemaakte commissaris Bas bij Prlwytzkofsky wordt binnengebracht voor behandeling, roept de geleerde uit: “Praw!!” Wat geeft het dan hier?! Ener verkeersonval met ener wegwals; of wat?’ De grap zit hem er in dat het Nederlands

zo dicht bij het Duits ligt, dat germanismen kunnen worden gecreëerd die ons Nederlanders bijzonder op de lachspieren werken (onval, enz.). Maar in het Engels is dat niet mogelijk. Zodat het compensatie-principe weer opgeld moet doen. ‘Praw!! Vot is zis? Ein traffic akzident mit einer shteamroller, of vat?’ De verplaatsing vindt subtiel plaats, van het morfologische naar het fonetische hoofdzakelijk, maar met gebruikmaking van de mogelijkheden die morfologie (ein, einer) in het Engels toch bieden, en zelfs gebruikmaking van grafische representatie: zo'n zin ‘akzident’ geeft meteen al iets Duitsigs aan het woord.

Om een wat completer beeld te geven van de wijze waarop Brockway zijn vertaalvernuft gebruikt ten aanzien van Prlwytzkofsky's taaleigen, laat ik een bladzijde volgen waarop de professor een belangrijke rol heeft. Het Nederlands luidt:

> Na een uurtje hing professor Prlwytzkofsky uitgeput tegen zijn onderzoektafel. Twee ziekendragers voerden een reeds onderzochte patiënt weg, terwijl twee andere een nieuwe binnenbrachten. Achter hem was de hoofdzuster, die toch veel lijden gewend was, tegen de wand flauw gevallen en voor hem stond zijn assistent Alexander Pieps in zichzelf te mompelen.
> In deze sfeer van diepe verslagenheid traden heer Bommel en Tom Poes met de bediende Joost binnen. ‘Het is vreselijk!’ sprak de eerste. ‘U moet iets doen, professor! Hij lijdt aan een ontzettend verval van krachten, en hij is helemaal plat, als u begrijpt wat ik bedoel!’
> ‘Praw,’ mompelde de geleerde vermoeid. ‘Leg maar ergenswaar neer. Het geeft zovele van deze zaken dat ik mij gene goede raad weet. Dit is een Gans buitenordentelijker pestilens. Immerheen nog niet daargeweest, mijnheer Boml! Der wetenschap staat voor ener raadsel!’
> ‘Maar er moet toch iets zijn wat u kunt doen?!’ riep heer Ollie uit. ‘Het heeft iets met Pastuiven Verkwil te maken, dat voel ik!’
> ‘Of met de gifzwammen,’ vulde Tom Poes aan. ‘Kan het geen vergiftiging zijn?’
> ‘Het kan ja wezen,’ gaf de professor toe. ‘Maar daarvoor moet ik eerst een duchtiger onderzoeking maken en ik moet ener consult hebben met mijn collega's

> Nats en Oberbreiter. Al deze gevallen tonen ener capacitas der sonus.'
>
> 'Capsonuslijders,' verduidelijkte de assistent Pieps op de achtergrond.

Hetgeen in het Engels wordt:

Uit: The Flatteners

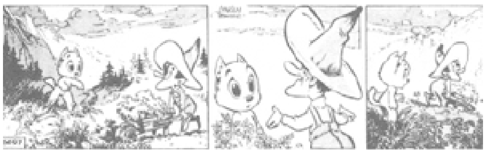
> An hour of so later, Professor Prlwyzkofsky leaned back exhausted against his examination bench. Two hospital porters were carrying out a patient who had already been examined, while two more brought in another. Behind him, the ward sister, familiar though she was with suffering, had fainted against the wall, and in front of him his assistant, Pip Pips, was muttering to himself.
> It was into this atmosphere of deep despondency that Sir Oliver and Tom Puss walked, carrying Joseph, the manservant.
> 'It's simply terrible!' the former announced. 'You must really do something, Professor! He is suffering from a frightful decline and has become completely flat, if you gather my meaning.'
> 'Praw,' the specialist muttered, in a state of exhaustion. 'Zet him down zumvair. It gifs zo many of zese cases zet I do not know vot to do. It ees a sehr eggstraordinairy pestilentz. Eet has nie happent bevore, Sir Boml! Der Zience ees powerless!'
> 'But surely there is *something* you can do?!' exclaimed Sir Ollie. 'It has something to do with Pasticle McQuill, I can feel it!'
> 'Or with those poison fungi,' Tom Puss added. 'Could it be some sort of poisoning?'
> 'Eet is pozzible,' the professor conceded. 'But virst I must make ze doser examination und conzult mein colleagues Nats und Oberbreiter. Alle zese cazes hef ze capacitas of ze sonus.'
> 'Pedantic fever!' clarified Assistant Pips, who was listening in the background.

Morfologische grap 'ergenswaar' wordt fonetische grap 'zumvair', en zo gaat het ook met 'gans buitenordentelijker pestilens', 'immerheen nog niet daargeweest', vertaald als 'a sehr eggstraordinairy pestilentz', 'eet has nie happent bevore'. Als Nederlander heb je het gevoel dat er hier iets verloren gaat, en helemaal zeker weet je het bij de associatie van 'capacitas der sonus' en 'capsonuslijders'. 'Pedantic fever' vind ik kostelijk, maar ja, de grap van de associatie van potjeslatijn met volkstaal is weg; er valt niet te bedenken hoe dit in dit geval zou kunnen worden gehandhaafd. Het lijkt me waarschijnlijk dat juist dit type onoverklimbare muren waarvoor de Bommelvertaler komt te staan Toonder inspireren tot mismoedigheid over de vertaalbaarheid van zijn teksten. En toch heeft hij ongelijk. Poëzie-vertalen, en dus ook Bommel-vertalen, is weliswaar onmogelijk, maar het moet gedaan worden om te laten zien dat het niet *helemaal* onmogelijk is. Wie hebben er inmiddels al allemaal niet op de Mount Everest gestaan?

Neem Pee Pastinakel. Als die het heeft over het verturven, en over de ikkerik, dat bobbeltje onder de hartblaas, denk je toch ook: dat komt niet over in een vreemde taal. Maar laten we eens een echte Pastinakel-bladzijde uit *The Flatteners* bekijken.

Tom Poes maakte zich zorgen.
'Al dat gepraat over platmaken is niets voor heer Ollie,' dacht hij. 'En ik heb zo het gevoel, dat het iets te maken heeft met Pastuiven Verkwil en de paddestoelen, die ineens in de achtertuin van Bommelstein zijn gaan groeien. Ik moet meer van die dingen te weten komen.'
Met deze gedachte begaf hij zich naar de heidevlakte om Pee Pastinakel op te zoeken. Hij trof het, want toen hij een eindje gelopen had kwam hij het ventje tegen, terwijl het een wagentje vol bladeren voortkruide.
'Die paddestoelen?' herhaalde Pee toen Tom Poes zijn vraag had gedaan. 'Die gifzwammen zal je bedoelen! Die zijn een lelijke woekering! Ze breiden zich steeds meer uit en ik denk, dat ze ergens geholpen worden. Hier heb ik een vrachtje bree. Als ik dat in kleine fladdertjes over de zwammen uitstrooi kan ik ze verturven. Maar ik ben bang dat het me te veel is.'
'Zijn de zwammen gevaarlijk?' vroeg Tom Poes.
'Dat zou ik denken!' riep Pastinakel uit. 'Er zitten lelijke wakkels in, die de ikkerik laten verschrompelen!' Daar stond Tom Poes vreemd van te kijken.

'De ikkerik?' mompelde hij. 'Wat is dat?'
'Dat is een bobbeltje onder je hartblaas,' legde de ander uit. 'De meesters van de zwarte kunst laten hem krimpen als ze onzichtbaar willen worden. Maar voor een gewoon iemand zou dat erg gevaarlijk zijn!'
Na deze woorden nam hij de handvaten van zijn voertuigje weer op en reed er hoofdschuddend mee verder. 'Héél gevaarlijk,' herhaalde hij.



Tom Puss was worried.
'All this talk of flattening is not like Sir Ollie at all,' he thought. 'And I've a feeling it's all something to do with Pasticle McQuill and the mushrooms which have suddenly sprouted up in the gardens of Bommelstein Castle. I must find out more about those things.'

> With this thought in mind, he made his way to the heath to find Wee Winnacle. He was in luck, for after walking for only a short time, he encountered the wee fellow pushing a barrow full of leaves.
> ‘Those mushrooms?’ repeated Wee Winnacle in reply to Tom Puss question. ‘Those poisonous fungi, you mean! They are a terrible pest! They keep spreading everywhere, and I suspect someone's helping them along. This is a barrowful of bray I've got here. If I sprinkle little flitteries of it over the fungi, I'll be able to vamooshetize them all. But I'm afraid the job's too big for me.’
> ‘Are these fungi dangerous then?’ enquired Tom Puss.
> ‘I should say so!’ Wee Winnacle exclaimed. ‘They contain nasty wackles that make your icoris shrink up to nothing!’
> Tom Puss was a little taken aback by this.
> ‘Your icoris?’ he murmured. ‘What's that?’
> ‘It's a tiny little lump under your heart,’ his companion explained. ‘The masters of black magic make it shrink so as to become invisible. But that'd be very dangerous for normal folk!’
> Hereupon he took hold of his little barrow and continued on his way, shaking his head as he went.
> ‘*Very* dangerous,’ he repeated.

Ik zou mijn mening over het gevoel van humor van de Engelsen en hun liefde voor de natuur geheel moeten herzien als zou blijken dat ze dit niet grappig en vertederend vinden. Als Nederlander frappeert dit Engels mij soms door van die idiomatische trekjes, die heel functioneel en adequaat overkomen, voor zover ik dat beoordelen kan. ‘“Ruzie!” zei Super tevreden. “Met die bolle! Goed zo. Dit is de kans om vertrouwen bij die erwts te wekken, ook al ben ik groot!”’ - ‘“A scrap!” said Super happily. “With the old fatso! Good. This is my chance of getting into confidence of that midget, even if I'm big!”. “Ze laten me alleen!” riep de knopenmaker verbitterd. “Zo gaat het nu altijd. De groten gaan er vandoor en de kleintjes krijgen de klappen!”’ - ‘“They're deserting me!” the button-maker cried bitterly. “It's always the same. The big fish make off and the little 'uns are left to carry the can!”’

Waar de vertaalmuur van het onmogelijke opdoemt, kan de vertaler niet anders dan een ‘flattener’ zijn. Als ik Canteclers ‘janhagel’ terugzie als ‘the lower classes’, voel ik enige treurnis om het verloren gaan van het hautain archaïsch. En er gaat ook connotatie teloor wanneer ‘het comestibleswezen’ waar Grootgrut het over heeft wordt teruggevonden als ‘the retailtrade’, dat heeft weinig smaak. En hoe is het met de grutsprits? Onvertaalbaar, waar of niet? Maar als ik dan lees dat Mr. Goodspice, die de Duitstaligen als Herr Grieshaber zullen leren kennen, het brengt tot Champion Shortcake (is grutsprits) Baker van Rumbledon (is Rommeldam), dan denk ik: dat heeft een lekkere Toonder-smaak.

Ik heb nóg een Engelse Bommelvertaling onder ogen gehad. Hij is van Anthony Paul, over wie ik geen bijzonderheden te melden weet. Hij heeft een vertaling gemaakt van het verrukkelijke verhaal dat *De kukel* heet, *The kookle.* Veel van wat hierboven over de Brockway-vertaling heb gezegd is geldig voor deze vertaling. In bepaalde gevallen staat ook Paul voor een muur. Wat te doen met Ak-aks woorden ‘Hebben bedoelde huisbewoners omgestraald, maar voelen ons nu wanrustig’? Het wordt eenvoudig ‘Beamed said inhabitants, but now feel uneasy’ en je ziet in gedachten Toonders mondhoeken een beetje zakken als hij zoiets leest. ‘Alleen maar napraatsel in dat hoofd’ wordt ‘Nothing but chatter’; en ook ‘Iedereen werd zwart voor mijn ogen’ is onmogelijk te verklaren inclusief de grap, ‘Everyone went

black'. Het ernstige humorverlies is onvermijdelijk: in deze kukel-geschiedenis valt heer Bommel natuurlijk, zoals altijd, ter aarde en in dit verhaal roept hij dan uit: 'Ik ben een beetje omlaag gekukeld.' Om zulke zinnetjes houden we nu zo buitengewoon van Toonders creaties. Maar ja, in het Engels kan het niet anders worden dan eenvoudigweg 'I just dropped down a bit.' En toch, ook in deze Engelse vertaling valt veel te genieten. Ik heb ervan geleerd dat een koffertje 'a Gladstone bag' is. En nog mooier vond ik het 'The deuce' waarmee 'Te deksel' van commissaris Bas is vertaald. Soms dacht ik: wat zou hij hiermee doen? Zou het hem lukken hier iets van te maken? 'Heb geen angst, tuigrijder' bijvoorbeeld, of Prlwytzkofsky's uitroep 'Der dondrbltsdroomluml heeft mijn knalfust uit zijnder blubr opgeworpen.' En ja hoor: 'Have no fear, vehiclist' en 'Der donnerbltzdroonghug has ejectede mu blasbarrel out from his mud.' Ik hield mijn hart vast voor Dickerdacks apologie, die hij uitspreekt wanneer zojuist geconstateerd is dat ook zijn kukel een min-kukel is. Daar zit nogal wat in waarvan je denkt: daarmee kan alleen een Nederlander uit de voeten. 'Alles bloeit en groeit' refereert aan een geliefd radiospreker. 'Van de wieg tot het graf' associëren we met een socialistische verworvenheid. Daar kan onmogelijk iets van overeind blijven in de Engelse vertaling. Maar zie wat er gebeurt. 'Alles bloeit en groeit. Armoede en honger zijn onbekend; men is verzorgd van de wieg tot het graf en men heeft het nog nooit zo goed gehad!' - 'Everything in the garden is lovely. Poverty and hunger are unknown; citizens are cared for from the cradle to the grave, and people have never had it so good!' Of Engelsen met de 'lovely garden', 'the cradle and the grave' uit de voeten komen weet ik niet, maar zie het einde: daar horen zij ineens door de woorden van Dickerdack het stemgeluid van hun oudpremier Harold MacMillan! Bommel, een internationaal produkt, voorwaar.

Zelf, met mijn zeer beperkte competentie, heb ik het meest genoten van de Engelse overzetting van het Wammes Waggel-idiolect in dit verhaal. 'Reuze hard geluid, hè? Maar dit is niet zo'n enig programma. Vast een polletieke prater, denk je niet?' - 'Plenty of volume, eh? But such a dreary old proggy. Some polly-tickle stuff innit?'. 'Nou, ik heb anders wel gelachen. Het was reuze mal. Maar nu ga ik maar weer eens verder. Dag hoor.' - 'Well, I had a good laugh. A real giggle, it was. But now I'll be getting along. Bye.' En het doet zich voor dat ik het Engels pittiger vindt dan het origineel. Zo wordt 'Het is geen kukel maar een

toeter' tot 'Snotta kookle, 's hooter, innit?' Zo spreekt Wammes Waggel in het Engels, in welke taal hij bij Anthony Paul Wally Woddle heet. Rommeldam, bij Brockway nog Rumbledon gehoten, is bij Paul Litterhampton, en ook andere namen zijn anders geworden onder Pauls pen. Bommelstein Castle is Bumble Towers geworden en dat heeft met de naamswisseling van de bewoner te maken, die geworden is tot Sir Oliver Bumble (Sir Roly). Ik geef nog een serie namen: seargent Sniff, chief constable 'Bull' Doggerty, mayor Fatteigh, professor Prlwytzkovsky (met een v, dit keer), the manservant James, miss Dingle (die zegt: 'Silly billy, call me Dinky'). En herkenne we in Mr. Cornchaff de comestibleshandelaar die we al als Grieshaber en Goodspice zijn tegengekomen? Als het nog eens lukken zal om, dankzij het pionierswerk van James Brockway, Anthony Paul en anderen, Bommel op te stoten in de vaart der Angelsaksische volkeren, zal de dag wellicht komen dat er een standaardisatie-commissie moet worden ingesteld die tot een geautoriseerde vertaling van de Bommel-namen komt. Tegen de tijd dat het nodig is, staat het er goed voor met de export van de volwassen Bommelstrip. We zullen nog wat geduld moeten oefenen, maar er wordt aan die toekomst gewerkt, dat is duidelijk.

Ook op het front der francofonen. Het manuscript ligt klaar van een Franse vertaling van *De ombrenger.* Ook deze keus mag ambitieus worden genoemd, net als die van *De uitvalsels* door Jacqueline Crevoisier, want ook dit verhaal is waarschijnlijk rijker aan linguistische vondsten en dus aan vertaalproblemen dan het gemiddelde verhaal. Ook hier geeft de titel die speciale moeilijkheid al aan. De ombrenger, wat is dat? Het is een apparaatje dat professor Sickbock heeft ontworpen en waarvan hij in alle bescheidenheid beweert dat het de grootste uitvinding van deze eeuw is. Hij haalt 'de oerstof die alles doordringt' ermee uit de atmosfeer. 'Deze stof nu, noem ik voor het gemak Om.' Het bijzondere van Om is dat het goedkope energie levert voor stofzuigers en automobielen, die al gauw worden gefabriceerd, zodat de namen Om-stoffer en Om-rijders in gebruik raken. Er kleeft wel een bezwaar aan die produktie; het onttrekken van Om aan de lucht maakt de mensen benauwd en duizelig, ze krijgen last van Om-vallen. De autoriteiten, zoals burgemeester Dickerdack is geneigd dat hinderlijke bijverschijnsel te bagatelliseren, omdat een groot-ondernemer als A.W. Steinhacker, die oplettende Bommellezertjes kennen als bovenbaas, de magistraat grote roem voorspelt als hij zich meebegeeft in de richting van de geschiedenis, met name de technologische ontwikkeling. Perspectieven openen zich voor de aanmaak van Om-vliegers, Om-vaarder, ja Om-raketten! Een Om-wenteling staat voor de deur. Maar heer Ollie wentelt dat gevaar af. Door tijdige aanvraag bij de heer Dorknoper slaagt hij erin het alleenrecht op de aanmaak van Om te verwerven, en wat doet hij? Hij ziet er van af. Wat een les voor de buitenbommelwereld. Maar wat een uitdagend probleem voor vertalers. Wat doe je met al dat Om, gaande van het Nederlands naar het Frans?

Laten we maar gerust aannemen dat de keuze van het verhaal om in het Frans te worden vertaald voor een belangrijk deel juist af heeft gehangen van het uitdagende karakter van de taalmoeilijkheden die de tekst biedt. De vertaling staat op naam van A. Dwilani. Het is een schuilnaam, waarachter zich drie personen verbergen. Zo ontstaan wel vaker exotische namen op i, waarom juist op i kan ik absoluut niet verklaren. Bourbaki is een bekend voorbeeld. Minder bekend is de origine van de naam Rodopi, een sympathiek wetenschappelijk uitgevershuis in Amsterdam, gesticht door Rob, Dolf en Piet, ja vandaar. Ik zal de anonimiteit van deze Franse Bommelvertalers respecteren, alleen verklappen dat de voorzienigheid heeft gewild dat een van de drie, een zwartogige francofone dame, voor mij haar identiteit heeft ontsluierd en haar geestdrift bij het vertaalwerk, uitgevoerd, zoals zij

zei, in de allereerste plaats vanwege het gedeelde plezier dat de samenwerkende Bommelminnaars aan hun vertaalonderneming beleefden.

Het is aan het resultaat te merken. Wat heb ik meer bewonderd? De vindingrijkheid waarmee ze het Om-probleem hebben opgelost? De kostelijke namen die ze in het Frans voor de Bommelhelden hebben bedacht? Of de typisch Franse tournures waarmee soms het onvermijdelijke verlies van de Nederlandse taalgrappen is gecompenseerd? Natuurlijk raken er ragfijne taalspelletjes met de connotatie zoek, wanneer ‘Het is toch wat te zeggen’ gewoonwege ‘ça alors’ wordt, of wanneer het geitige ‘Ei, ei’ van Sickbock niets anders kan opleveren dan ‘Tiens! tiens!’, om over het ‘Fi donc!’ van de markies De Cantecler maar niet te spreken, dat blijft domweg hetzelfde. Voor zijn wijze om het volk aan te duiden met ‘het grauw’ ligt het woord ‘la canaille’ klaar, goed opgeraapt door de vertalers, maar niet verrassend. Maar ze verrassen wèl door hun oplossing voor het Om-probleem. ‘Om’ wordt namelijk ‘Dé’.

De ombrenger heet dan ook *Le dégénérateur.* En de toekomstige Franse lezertjes zullen in de gaten moeten krijgen dat het niet om degeneratie gaat, maar om de generatie, het voortbrengen van Dé. En kijk aan wat er met dat voorvoegsel Dé allemaal kan worden gegenereerd. Behalve de combinatie Dé-générateur komen we tegen: Dé-faillance (Om-vallen), Dé-fournisseur (Om-gever), Dé-poussiéreur (Om-stoffer), Dé-rouleur (Om-rijder), Dé-navigateurs (Om-vliegers), Dé-voleurs (Om-vaarders), Dé-missiles (Om-raketten), Dé-mobile (Om-mobiel), Dé-masque (Om-masker) en zelfs Dé-cuisinière (Om-koker) en Dé-camelote (Om-rommel). Het lukt uiteraard niet altijd om waar het Nederlands een Om-woord heeft een Frans Dé-equivalent te vinden. Om-wenteling? Tja: Révolution-Dé, het kan niet anders. Om-geving: reformation de Dé. Als de Om-slee tot Dé-luge wordt is een leuk nieuw woord ontstaan, terwijl ‘slee’ er nog in zit (‘luge’), maar jammer genoeg niet met de connotatie ‘auto’. Dus moet de creatieve vertaalader worden aangeboord en dat gebeurt. ‘OM-koop is de voordelige koop’ is letterlijk onvertaalbaar, en dan komt er 'D

-pensez moins, grâce au D

‘en dat is een vondst. En, omdat het OM soms in het Frans soms geheel moet verdwijnen, hebben de vertalers terecht

besloten om het ter compensatie op onverwachte plekken soms te laten opdoemen, als D

in de Franse tekst. Zo vinden we voor ‘Een mooie stunt, hoor’ - ‘Ma foi! C'est un bon coup de dés!’ en voor ‘Dat zijn achterhaalde zaken’ - ‘Ce sont des affaires Dé-passées’. Het allermooist is echter de slotzin van de Franse versie, waar het voor een keertje lukt om het Nederlands origineel te overtreffen. Terwijl Bommel bij een bescheiden hapje over de goede afloop van de geschiedenis converseert met zijn beminde buurvrouw, komt Joost binnen.

> ‘Excuseer, heer Olivier,’ sprak deze achter de hand. ‘Daar is een zekere professor Sickbock aan de deur, die zijn diensten aanbiedt. Hij betreurt het dat de samenwerking indertijd door een klein misverstand verstoord is, zegt hij.’
> Heer Bommel keek onthutst op, maar toen maakte hij een fier gebaar. ‘Laat hem heenlopen!’ riep hij uit. Zo gebeurde het; en even later kon men de geleerde mismoedig met een fladderende mantel door een regenvlaag zien gaan. Want het was begonnen te dooien.
> - Excuses, monsieur Olivier, dit-il derrière sa main. Il y a, à la porte, un certain professeur Barboucque qui vient offrir ses services. Il regrette que, à l'époque, la collaboratiait échoué à cause d'un petit malentendu, dit-il.
> Monsieur Bondon leva les yeux, démonté, mais il se reprit et fit un geste fier.
> - Qu'il s'en aille, s'écria-t-il. C'est ce qui arriva. Un peu plus tard on peut voir le savant, triste, le vent soufflant dans son manteau, traverser une rafale de pluie. C'est qu'il s'était mis à dé-geler.

Maar ja, dat is de genade van de Vertalersgod, natuurlijk, dat ‘dooien’ uitgerekend ‘dégeler’ is in het Frans.

Wat niet uit de hemel is komen vallen: de Franse namen voor de Nederlandse Bommelhelden. Allereerst Bommel zelf. Hij is monsieur Bondon geworden (Oli) die het château Bondonstein bewoont, in gezelschap van zijn trouwe knecht, Joseph. Zijn auto heet la Veille Flèche en daarmee begeeft hij zich naar het stadje dat in het Frans heet: Fourbibourg. De Rommelbode heet dan ook La Dépêche de Fourbibourg, waarin men lezen kan over Marquise de Cantecler (dat lag voor de hand), Monsieur Desdodus, waarachter we Dickerdack herkennen, over le commissaire Boule Basse, de ambtenaar eerste klasse Noeudsec, en soms over zakenlieden als Bul Super en Hipe Hiper, of ondernemers van groter formaat als Amos D. Concasseur ofwel ADC, die we dan herkennen als Amos W. Steinhacker, met zijn secretaris Saxifrage (Steenbreek). Een verrukkelijke vondst vind ik de vertaling van Zielknijper: Trifouillâme. Want ‘trifouiller’ is ‘wroeten’ en Zielewroeter is bijna net zo mooi als Zieleknijper, het toegevoegde eetje komt in de volksmond voor. Zal de dag komen dat Franse psychotherapeuten (‘animologues’, zielkundigen, bij A. Dwilani) als Trifouillâmes worden aangeduid zoals dat hun Nederlandse collega's nu gebeurt met het Toonderwoord Zieleknijper?

En Grootgrut, Grieshaber, Goodspice, Cornschaff? Welnu, hij draagt de toepasselijke naam Grosgrains, welluidender en betekenisvoller kan het niet. Hoewel de eufonie-prijs in deze Franse tekst gaat naar de vertaling van de naam Tom Poes. Chou Chat heet de jonge vriend, en die naam heeft zo'n hoge knuffelcoëfficiënt dat je hem spontaan op schoot zou nemen en langdurig aaien. Dat is heel wat minder dan de meer semantische vertaling van Kwetal (Weisschon, weet u nog?): Saitout,

die te melden heeft ‘Je suis un peu en retard pour l'ipsage’ (ik ben wat laat met ipsen). De vertaling van buurvrouw Doddels naam komt niet als een verrassing: mademoiselle Dodette. Maar wat ik erg vertederend vind is de vertaling van ‘Mallerd’ tot ‘Grand fou, va!’. We vinden het al op de eerste bladzijde van het verhaal, die een goede indruk geeft van de poëtische kwaliteit van deze vertaling. Ik citeer eerst het Nederlands, daarna het Frans.

> Het was herfst geworden en zware wolkenvelden joegen langs het zwerk zodat het die dag niet licht werd. In Bommelstein was het echter warm en gezellig, en het knetteren van de haard overstemde het huilen van de wind in de schoorsteen.
> ‘Luister nu toch eens!’ sprak heer Ollie, toen een regenvlaag tegen de ramen kletterde. ‘Wat zullen arme lieden, die nu in hun eenvoudige auto's naar buiten moeten, het moeilijk hebben!’
> ‘Jij denkt toch ook altijd aan anderen, Ollie,’ zei juffrouw Doddel bewonderend. Ze was langs gekomen om een paar eieren te lenen en nu dronk ze een kopje thee mee, voor de gezelligheid.
> ‘Ach ja,’ gaf heer Bommel bescheiden toe. ‘Dat doet men vanzelf als men veel alleen is. Alleen is maar alleen, bedoel ik. Ik vraag me wel eens af, hoe het zou zijn, als de zorgende hand van een vrouw... Ik bedoel; Joost doet zijn best. Maar toch, als de dagen korter worden, en de wind zo giert, denk ik wel eens... Hm. Soms denkt men wel eens, bedoel ik.’
> ‘Mallerd!’ riep zijn buurvrouw uit. ‘Waarom laat je het bij denken, en waarom doe je niet iets? Schep een beetje moed, en kom tot daden!’
> Deze woorden brachten heer Ollie ernstig in verwarring, en hij haastte zich het vuur op te poken.
> C'était l'automne. De gros nuages couraient sur la voûte du firmament, de sorte que, ce jour-là, la lumière n'arriva pas à percer. A l'intérieur du château Bondonstein par contre, l'atmosphère était chaude dt douillette, et le crépitement du feu de l'âtre couvrait le gémissement du vent dans la cheminée.
> - Mai écoutez donc! fit monsieur Oli, au bruit d'un rafale de pluie qui s'abattait contre les fenêtres. Comme je plains tous ces pauvres gens qui, à cette heure. sont obligés de sortir dans leur modestes voitures!
> - Toi alors, Oli, tu penses toujours aux autres, dit mademoiselles Dodette avec admiration.
> Elle était passée lui emprunter quelques oeufs, mais une fois au château, elle s'était arrêttée pour prendre

> une tasse de thé avec lui, comme ça, pour le plaisir de la compagnie.
> - C'est vrai, admit monsieur Bondon avec modestie. C'est normal quand on est souvent seul. Je veux dire... quand on est seul, on est seul, voilà! Il m'arrive de me demander comment serait la vie si la main affectueuse d'une femme... Je veux dire... Joseph fait de son mieux. Mais cependant, quand les jours se font plus courts et que le vent hurle comme aujourd'hui, il m'arrive de penser... Hum! Je veux dire, il arrive parfois que l'on pense.
>
> -Grand fou, va! s'exclama sa voisine. Pourquoi te contentes-tu de penser, pourquoi ne fais-tu pas quelque chose? Aie la hardiesse de passer à l'action!
> Ces paroles bouleversèrent prodondément monsieur Oli qui s'empressa de tisonner le feu.

Een rustig, poëtisch, kneuterig begin van een verhaal vol enge ecologische dreiging veroorzaakt door de technologische ontwikkelingen waarachter de ‘mad scientist’ zit, ‘le professeur Joachim Barboucque, un savant qui, quelquefois, supportait mal la lumière du jour.’ Een verhaal vol Toonder verhaalsnoepjes ook, waarvoor de vertalers niet altijd maar wel dikwijls een genietbaar equivalent vinden in het Frans. Als Ollie uitroept ‘Tissenschande’ en ‘Tishier 'n troep’ (hij is struikelend ter aarde geraakt, temidden van stof en spinnewebben) ben je benieuwd wat het worden zal. Welnu: ‘Sesskandaleu’ en ‘Stunepagaillici’. De schurkachtige lieden, die hij als ondernemer nu eenmaal in grote getale ontmoet, worden in het Frans ‘des saligaudâtres’. In zo'n geval worden de - in dit geval: morfologische - mogelijkheden van het Frans prachtig uitgebuit. Soms gebeurt het idiomatisch, bijvoorbeeld waar heer Bommel afscheid neemt van zijn buurvrouw en ‘fier’ terugkeert naar Bommelstein. ‘Fier comme Artaban’ staat er in het Frans, een verrijking. Zo komt er ook iets bij door inspelen op een - getalsmatige - mogelijkheid die de tekst biedt; dat gebeurt in de vertaling van de zin ‘Hij nam een sprongetje waardoor hij bovenop de voorste Omleider terecht kwam, en nu schoten hem 25 Omgevingen door de tors, zodat horen en zien hem vergingen’ - ‘Il fit un bond qui le propulsa sur la première conduite de Dé. Trente-s?? décharges luit traversèrent le torse de sorte qu'il vit trentesix mille chandelles.’ Een mooi voorbeeld van toepassing van het compensatie-principe.

In sommige gevallen ben je als Nederlandse Bommellezer extra attent. Wat zal er worden van een zin waarin de heer Dorknoper papieren in een gleuf laat glijden die naar de ambtelijke molen voeren? En wat zal er worden van ‘suizelig’? In deze gevallen komt iets goeds uit de bus. ‘La fente qui conduit aux rouages administratifs’, daar kunnen ze het mee doen, lijkt me. En het woord ‘vasouillard’ voor ‘suizelig’ is niet alleen semantisch bevredigend, maar ook fonetisch zeker niet de mindere van het Nederlands.

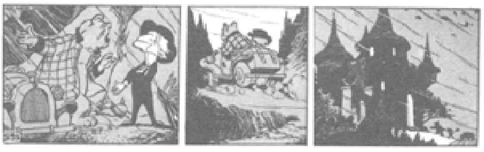
Zo kan het niet altijd lukken. Ik was benieuwd naar het Frans voor ‘Uw aanvrage 7325 is door de Adviesraad voor het Consumptiewezen doorgegeven aan de Consumptieraad voor het Advieswezen’. Ik las ‘Votre demande 7325 a été transmise par les Conseillers du Conseil de la Consommation aux Conseillers de la Consommation du Conseil.’ En dacht ‘Hm’.

Cantecler komt in dit verhaal nauwelijks voor. Prlwytzkofsky, die zijn naam ongewijzigd behoudt, iets meer. Hoe zou het met zijn taaleigenaardigheden gaan? Ook in deze Franse vertaling, net als in de Engelse, een verglijding van de op morfologie gebaseerde humor bij de oer-Toonder naar meer fonetisch aangezette grappigheid in de vertaalde Toonder. Twee voorbeelden. ‘Een ogenblikje, mijne

heerschappen. Ik moet u ja zovoort spreken!' - 'Un inztant, Mezzieurs. Che tois fous parler zur le champ.' 'Er wordt onverantwoordelijkerwijze met de atmosferische lucht heromgeknoespeld.' - 'On caspille d'eine fazon irresponzable l'air de l'atmosvaire!' De mop die in het Frans overblijft is die van het door elkaar halen van stemhebbende en stemloze medeklinkers door personen uit de germaanse taalgebieden, speciaal Duitsers (tje, een krompratende Nederlandse geleerde zit er bij Toonder niet in). Stokoude mop voor Fransen, die je al in mooie romans van Balzac tegen komt; ik denk dat ze er nooit genoeg van krijgen.

Ook deze vertaling is het waard dat er een buitenlandse uitgever voor wordt gevonden, zoals het werk van Toonder het waard is om door buitenlanders te worden gekend. Gemakkelijk zal het niet zijn, want begrepen zal moeten worden dat het hier gaat om een strip van een heel bijzonder type: hij ziet er uit of hij voor kinderen bestemd is, maar heeft kwaliteiten die alleen door fijnproevende en enigszins geschoolde volwassenen kunnen worden gesavoureerd. Literaire kwaliteiten, als iemand begrijpt wat ik bedoel.

Een mogelijke oplossing voor dit probleem is de Zweedse oplossing. De Zweedse Toonder-vertalingen worden eenvoudigweg als strips voor kinderen op de markt gebracht, onder de titel 'Tom Puss', en komen in de boekhandel en bibliotheek op de kinderplank terecht. *Dystra Dundret* heet *De zwarte zwadderneel.* We zien hoe Bumble de heer Zadkin Cornelius aantreft en hem meeneemt naar Bumblestone. 'Winderigheid' vinden we terug in de Zweedse vertaling (de uitgave vermeldt nergens wie de vertaler of vertaalster is): 'högmod'. De Nederlandse tekst haakt op de 'winderigheid' in. 'Ik geef toe dat het tocht' zegt Bommel. Dat vervalt in het Zweeds, zonder blikken of blozen. Het verhaal, de fabel, wordt hierdoor niet ernstig aangetast, maar iets geheel specifieks is ook geheel weg.



Het was heer Ollie duidelijk dat hij hier iemand gevonden had, die nog meer dan hijzelf onder de narigheid gebukt ging en hij begreep dat hij hulp moest bieden.

'Mijn naar is Bommel,' sprak hij vriendelijk. 'Ik ben een bestrijder van ellende en ik was juist op weg om de Zwarte Zwadderneel te gaan verjagen. Maar niemand kan verwachten dat iemand van mijn stand in dit weer verder gaat. Stap in meneer... eh...'
'Kornelsiz is mijn naam,' zei de ander. 'Zwadke Kornelisz. Uw dienaar.'
'Aangenaam,' hernam heer Ollie. 'Stap in meneer Kornelisz. Dan gaan we thuis gezellig een kopje thee drinken.'
'Winderigheid,' mompelde Zwadke Kornelisz terwijl hij in het voertuig stapte. Heer Bommel keerde de Oude Schicht en reed snel het bergpad af.
'Ik geeft toe dat het tocht,' zei hij. 'Dat komt van de kap die er afgewaaid is.'
'U begrijpt mij verkeerd!' riep de ander uit. 'De winderigheid is binnen in mij! Ach, ik ben een zwak wezen, vol bozigheid en hovaardij! Hier rijd ik tegen al mijn principes, in een ijdel voertuig. Het vlees is wel zwak.' 'Kom, kom,' zei heer Bommel troostend. 'U ziet het te zwart. De Schicht is te oud om nog ijdel te zijn. Maar hij rijdt goed, hoor.'
Nu, dat was waar. Na enige uren door wind en regen gereden te hebben leverde hij de inzittenden nat, doch ongeschonden voor het Slot Bommelstein af. De andere oplossing bestaat in het standvastig betrachten van hoop, geloof en liefde. Gecombineerd met ijver en doorzettingsvermogen, om over deskundigheid betreffende buitenlandse markten en uitgeverijen maar niet te spreken. Zullen ze te vinden zijn in al dat buitenland rondom: volwassenen met goed bewaarde kinderlijkheid, niet al te dom, met een zekere ontwikkelingsgraad, met gevoel voor humor en de bereidheid om zich te laten verrassen? Mensen die glimlachen maar zich toch in het geheim wel aangesproken voelen wanneer Bommel, aan het eind van het verhaal *Bombom de Geweldige* zijn naïef credo uitspreekt: 'Spierkracht is niets, vergeleken bij de gaven van hoofd en hart. Een edel gemoed, dat is het voornaamste.' Bestaan ze?
Zeker, ze bestaan wel degelijk. Zijn Jacqueline Crevoisier, James Brockway, Anthony Paul, leden van de troïka Dwilani, niet van over de grenzen tot ons gekomen en hebben ze zich door hun scherpzinnig vertaalwerk niet verwante zielen getoond, broeders en zusters in Bommel? Laten we beginnen ze dáárvoor erkentelijk te zijn.

Johan Diepstraten
De Toonder Studio's

Wat eens de stallen waren van Kasteel Nederhorst, is nu de produktieruimte van de Toonder Studio's. De medewerkers lopen in een miezerige regen van de stallen naar het statige kasteel, waar directeur Bert Kroon op deze 18de december zijn jaarlijkse kersttoespraak gaat houden. In omgekeerde richting wandel ik met het hoofd In- en Externe Communicatie Bob Linschoten naar de stallen. Hij laat mij de inmiddels lege tekenkamers zien, waar de strip Panda wordt gemaakt. Aan de muur hangen ingelijste Bommeltekeningen, waarvan de lijntjes aangetast zijn door de tijd. In de opnamestudio's zie ik vele Loeki's de Leeuw met paaseieren voor zich. B.V. Toonder Studio's werkt vooruit. Per jaar worden er hier zo'n 300 Loeki's opgenomen.

Bommel is lang niet zo prominent aanwezig. Directeur Bert Kroon heeft het me vanmiddag allemaal uitgelegd. Was de Bommelfilm *Als je begrijpt wat ik bedoel* wèl de werelddoorbraak geworden, dan had Toonder Studio's een compleet andere aanblik geboden. Het idee bestond om 52 afleveringen van 50 minuten te maken, zodat de Heer van Stand iedere week op de televisie was te zien. Dat had betekend dat directeur Kroon alle beschikbare studio's van Hongarije tot aan Japan en Korea had moeten afhuren om dit gigantische project te kunnen voltooien. ‘Eerlijk gezegd ben ik er niet rouwig om dat het allemaal *niet* is doorgegaan,’ zegt Bert Kroon. ‘Misschien was het gelukt, maar de organisatie zou redelijk zijn ontwricht. Natuurlijk, de omzet was dan gestegen tot 80 miljoen, bijna het tienvoudige van de huidige jaaromzet. Maar het had evenzogoed de dood voor dit bedrijf kunnen zijn.’

Bert Kroon is er trots op dat hij voor zijn vriend Marten Toonder de grote Bommelfilm heeft kunnen maken. ‘Soms kijken we er samen nog eens naar. Dan zegt Marten op een bepaald moment: “Toch wel aardig, hè Bert.” Hij heeft pas geleden nog gevraagd of ik een paar kopieën wil laten maken voor zijn kleinkinderen. Zo slecht vindt-ie de film nou ook weer niet.’

‘Toch wel aardig, hè.’

De Bommelfilm blijft een pijnlijk gespreksonderwerp. Bert Kroon: ‘Er waren drie partijen. De bedenker van het verhaal, de producent/geldschieter en de Toonder Studio's. Wij moesten zowel de kwaliteit bewaken als rekening houden met het budget. Het was in de praktijk compromis na compromis na compromis. Onze medewerkers hebben zich kapotgewerkt. Ik herinner mij nog de meterslange telexen: scène 12b, raampje linksboven moet donkerder kozijn krijgen, scène 12c, kozijn iets minder donker. Dat ging maar door. Wij hadden natuurlijk geen enkele ervaring met zo'n lange film. Er heeft hier een Duitse effecten-man gewerkt. Hij maakte bijvoorbeeld het kleddergeluid voor Zwelgje die over een natte badkamervloer loopt. Zijn werk is op één effectenband opgenomen. Maar vervolgens werden alles scènes door elkaar gehusseld. Daar zit je dan met je effectenband. Bij een 30-seconden-commercial speelt dat geen rol. Rob Houwer monteerde er vervolgens andere effecten overheen. Enfin, het werd soep. Je moet het inderdaad vergelijken met een soep die niet goed is. De een gooit er wat zout bij, als dat niet lukt doet er iemand anders wat peper in. Voor mijn part gooit er daarna nog iemand suiker bij. Er werd gewerkt met effecten, en daarna extra effecten en zo verder. Op die manier is de film verknald. Maar laten we het ook niet overdrijven: het publiek vindt het een hartstikke leuke film. Er zijn 600.000 bezoekers geweest en nu is hij voor de derde keer op de televisie.’

Het ligt overigens niet alleen aan de kwaliteit van de film dat Bommel de wereld nog niet heeft veroverd. In Amerika is *Als je begrijpt wat ik bedoel* wel door een filmdistributeur aangekocht, maar hij laat hem op de plank liggen. Op deze manier kan Bommel zijn andere films niet uit de markt concurreren. ‘Zaken doen is lucht verkopen, dat heb ik nu wel in de gaten,’ zei Bommel eens.

Ook al is de Bommel*film* voor Marten Toonder niet de werelddoorbraak geworden waar menigeen op hoopte, de Bommel*strip* is in vele landen gepubliceerd. Australië, Curaçao, Indonesië, Nieuw-Zeeland, Suriname en natuurlijk vrijwel alle Westeuropese landen kennen Slot Bommelstein. In 1950 verscheen de strip zelfs in een Zuid-afrikaanse krant. Op dit moment voorziet Toonder Studio's alleen de omringende landen van Bommel. Bert Kroon: ‘Ik kan de strip wel aan een Poolse krant verkopen, maar dan ontvang ik per dag voor drieëneenhalve gulden aan zloty's. Daar koop ik niet eens de postzegels van om alles te verzenden.’

Dat de problemen om de teksten te vertalen niet gering zijn, toont Aart van Zoest in dit BZZLLETIN-nummer aan. Toonder Studio's heeft voor een Engelse vertaling gezorgd die naar diverse landen is gestuurd. Daar mag men de Toonderiaanse wereld nader invullen. Bert Kroon: ‘Het probleem van de Britten is dat zij niet van nieuwe woorden houden en dat is zo specifiek aan Marten Toonder. Hij *verzint* taal. “Thinkframe” voor “denkraam”, tja, dat is ook niet leuk. Maar het kàn natuurlijk wel. Op basis van onze rechttoe-rechtaan Engelse vertaling zijn er zeer geestige Zweedse teksten gemaakt. Jacqueline Crevoisier, een Zwitserse dame die toevallig hier in Nederhorst den Berg woont, heeft prachtige Duitse vertalingen gemaakt. Haar teksten hebben dezelfde rare tinteling als het origineel van Marten. Maar in het Engels is het nog steeds niet gelukt. Met de teksten moet je heel zorgvuldig omspringen, hij schrijft per slot van rekening geen hondevoer.’

Bert Kroon kijkt mij ernstig aan. ‘Ik ben ruim twintig jaar

directeur van de Toonder Studio's. Men kan mij verwijten... laat ik het zo zeggen: ik neem het mezelf kwalijk dat ik het in deze afgelopen jaren niet echt heb aangepakt.' Hoofd In- en Externe Communicatie Bob Linschoten lijkt het niet echt nodig te vinden dat ik deze zelfbeschuldiging precies opschrijf.

Want veel heeft Kroon zich inderdaad niet te verwijten. Imiddels is Toonder Studio's uitgegroeid tot de grootste audio-visuele produktiemaatschappij van Nederland. Lag oorspronkelijk het accent op strips en tekenfilm, nu maakt live-action (film, video) het leeuwedeel van de produktie uit. Er worden voorlichtingsfilms gemaakt voor de overheid (alle ministeries blijken volgens de brochure opdrachtgever te zijn), voor bedrijven en stichtingen. TV-commercials, bedrijfsdocumentaires en reportages, veertig vaste medewerkers en een groot aantal free-lancers zorgen voor een jaaromzet van 9 miljoen gulden. De afzonderlijke Bommelverhalen worden door de Toonder Studio's geëxploiteerd, Panda wordt hier gemaakt en als jeugdstrip verschijnt in Donald Duck de Bommel-balloon.

In 1986 zei Marten Toonder tegen De Groene Amsterdammer: 'Ze trokken Bert Kroon aan als directeur, een fantastische vent, had ik die maar eerder leren kennen, dan was m'n hele leven anders geweest.'

Bert Kroon: 'Voor deze uitspraak heb ik Marten uiteraard berispt. Het klopt immers niet wat hij zegt. Hij is vijftien jaar ouder dan ik. Toen hij op zijn top was, was ik pas 25 jaar. Wat hij waarschijnlijk bedoelt, is dat ik hem behoed heb voor miskleunen. Laten we eerlijk zijn: Marten heeft zich veel laten besodemieteren. Nog steeds trouwens.

Toentertijd was het een zaak die door artiesten werd geleid. Nu is er een strak zakelijk beleid. Ze waren *toen* niet altijd even economisch bezig. Ik weet nog dat ze spotjes maakten voor Engeland. Zij rekenden 5.000 gulden per stuk. Er was kennelijk niemand die hun zei dat dezelfde spotjes in Engeland het tienvoudige kostten. Er werd gewerkt in de sfeer van: wij zullen wel eens even laten zien wat we allemaal kunnen. IJdelheid, hè.

Marten heeft een verstandige beslissing genomen door ermee op te houden. Hij was geen goed zakenman. Je weet uit de strip hoe Marten over zaken-doen denkt. Het gaat al snel de kant op van Bul Super en Hiep Hieper. Financieel waren de Studio's geen doorslaggevend succes.'

In zijn levensoverzicht schrijft Toonder niet voor niets: '1965. De zakelijke beslommeringen worden steeds groter. (...) In plaats van een schrijvend stripmaker ben ik een ondernemende werkgever. Dat komt mij stuitend voor, en ik besluit me in Eire te vestigen om mij zonder al die afleiding aan het werk te kunnen wijden.'

Daarmee kwam voor Toonder een einde aan ruim twintig jaar ondernemerschap in de Marten Toonder Studio's die hij officieel in 1943 had opgericht. Een jaar eerder was hij een compagnonschap aangegaan met Joop en Wim Geesink onder de naam Geesink-Toonder Productie. Eerst nog in de Vijzelstraat 22, het woonhuis van Geesink, daarna op de Nieuwe Zijds Voorburgwal 230-232. Vrij snel komt er aan die samenwerking een einde: Geesink gaat verder met de poppenfilms, Toonder neemt de strips en tekenfilms onder zijn hoede. Vele jaren later, in 1972, gaat Geesink Filmproductie op in de B.V. Toonder Studio's en verhuist naar Kasteel Nederhorst. De familie is weer herenigd. 'Het was in die oorlogstijd ook een echt groot gezin,' zegt Bert Kroon. 'Toonder had vijftig of zestig striptekenaars in dienst. Iedereen die bij wijze van spreken een potlood kon vasthouden, werkte daar om transport naar Duitsland te ontlopen. Er liepen daar grafici rond die perfect persoonsbewijzen konden namaken. Er werd geweldig gerotzooid. Toonder had de opdracht gekregen om een Tom Poes-speelfilm te maken. Maar die is natuurlijk

nooit afgekomen. Het was wel een uitstekende mogelijkheid voor tekenaars om aan het werk te blijven. In 1944 kon het echt niet meer.'

In oorlogstijd stonden de persen van DAVID, De Algemene Vrije Illegale Drukkerij, bij Toonder. Zijn huisadres was tevens contactadres van de Geheime Dienst Nederland. Metro verscheen, een satirisch blad, ‘waarin je je haat kon uitleven in zure grappen en tekeningen.'

In de studio's werden reclamefilmpjes gemaakt voor Philips, met Tom Poes en Bommel in de hoofdrol. Omdat heer Bommel aan het einde van het verhaal ervoor zorgde dat er bijvoorbeeld een lamp ging branden, van Philips, was er sprake van een happy-end. De filmpjes werden voor de bioscopen gemaakt.

In de vroege jaren vijftig werden er twee wat langere tekenfilms uitgebracht: *Golden Fish* en *Moonglow.* Het was de tijd waarin de tekenfilm erg populair was. Vanuit Amerika kwamen de avondvullende bioscoopfilms: *Sneeuwwitje*, *Bambi*, *Pinokkio*, *Assepoester.* Toonder Studio's had het ook geprobeerd. Marten Toonder in Het Parool (2 februari 1983): ‘In '52 begon ik aan mijn eerste hoofdfilm, een miljoenen-project dat mogelijk gemaakt werd door Frits Strengholt en de steun van de regering. Strengholt stierf echter in het prille begin en de regering trok zich ijlings terug, zodat ik met schulden achterbleef.'

Het was al een keer eerder misgegaan, maar dan in stripvorm. In *Tom Poes en de Superfilmonderneming* (1944) zou heer Ollie een film regisseren, maar het blijkt een en al bedrog te zijn.

‘Toonder heeft altijd een grote film willen maken,' zegt Bob Linschoten. ‘Zo gek is dat niet. Een strip is opgebouwd als film. Iedere strip houdt actie in. Als striptekenaar wil je die beweging ook daadwerkelijk zien.'

Bert Kroon vult aan: ‘Marten wilde altijd alles zelf doen. Het stoorde hem als anderen het werk overnamen. Misschien had hij *Als je begrijpt wat ik bedoel* het liefst helemaal alléén gemaakt. Dan was het de mooiste film van de wereld geworden. Alleen was-ie dan in het jaar 2010 nog steeds niet voltooid.'

Truus Ruiter
Furore voor het pleegkind van Bommel
Over: ‘Als je begrijpt wat ik bedoel’

Een avontuur was het. De eerste, enige, echte, avondvullende Nederlandse tekenfilm *Als je begrijpt wat ik bedoel* was bovendien een ‘vreselijke kluif’. Producent Rob Houwer is nog steeds onder de indruk van zijn eerste, ‘en voorlopig laatste’ tekenfilm, de lang verbeide Bommel-film. Een moeilijk en kostbaar avontuur, zelfs voor een doorgewinterde producent als Rob Houwer, die films als *Wat zien ik*, *Turks Fruit*, *Soldaat van Oranje*, *Grijptstra en De Gier*, *De Vierde Man*, *Het Bittere Kruid*, *Brandende Liefde* en recent *Van geluk gesproken* mogelijk maakte.

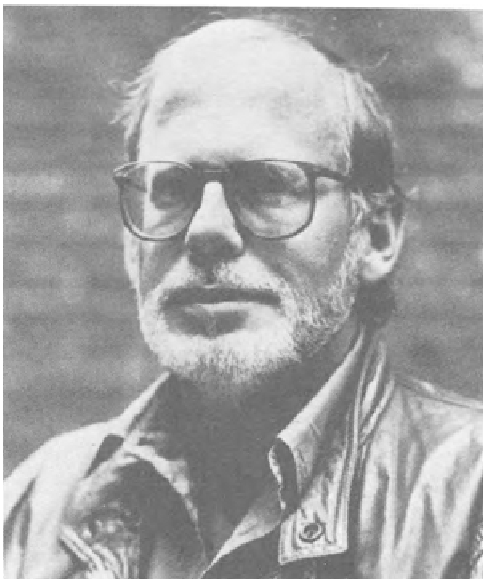
De Bommel-film betekende voor Houwer de vervulling van een jongensdroom en voor Marten Toonder nog meer. De tekenfilm heeft voor Toonder, leerling van Walt Disney-animator Dante Quinterno altijd een grote aantrekkingskracht gehad. Het verhaal gaat dat hij Tom Poes zelfs voor de tekenfilm bedacht heeft. Als het aan Toonder had gelegen, was de poes al decennia lang de held van de Nederlandse tekenfilm geweest. De film *Tom Poes en het geheim van de grot*, waar Toonder lang geleden aan werkte, kwam nooit af en ook andere projecten mislukten. Houwer: ‘Iedere drie à vier jaar waren er weer plannen voor een Bommel-film. Al sinds 1948, meen ik.’ Het was gewoon te duur voor de Toonder Studio. En toen het in 1983 eindelijk zover was, zat er voor Tom Poes niet meer in dan een bijrolletje, overigens in overeenstemming met de bescheiden rol, die hij gaandeweg in de strip kreeg toebedeeld.

Anderhalf jaar werkte Rob Houwer met Marten Toonder aan het contract dat de kwaliteit van de eerste Bommelfilm moest waarborgen. En als Marten Toonder nu, bijna vier jaar later, zegt dat het resultaat hem tegenvalt, zegt Rob Houwer zijn kritiek wel een beetje te snappen, maar is hij het absoluut niet met hem eens.

‘'t Is geen puristische Bommel-film geworden,’ geeft hij toe. ‘Ik heb diepe bewondering voor Toonder, maar als Toonder in alles zijn zin had gehad, was het een doodgeboren kindje geweest. De literaire finesses zitten wel in de film, maar heel zijdelings. Film moet het hebben van emoties en actie, anders komt er geen hond kijken. Toonder is niet met het medium bioscoop vertrouwd, met het hele audiovisuele medium niet,’ zegt Houwer. ‘Er zijn naast artistieke nu eenmaal ook economische factoren. Met een literaire film zou ik geen grotere oplage halen dan zijn boeken bij De Bezige Bij. Ik begrijp wel dat hij het als een persoonlijke blessure ervaart - Bommel is ook zo helemaal zíjn schepping - maar er is geen remedie voor te vinden.’ Met het oog op de visuele mogelijkheden koos Houwer niet het meest literaire boek, maar een verhaal uit 1957 over een draakje, Zwelgje de Zwelbast. ‘De Zwelbast had qua emoties de beste kans als eerste Bommel-film aan te slaan,’ zegt Houwer. Eérste, want Houwer en Toonder waren van plan een hele reeks Bommel-films te maken. Plannen waren er ook voor een televisie-serie. ‘Die plannen zijn nog niet opgegeven,’ zegt Houwer, ‘maar het handwerk maakt het bijna onbetaalbaar. 't Wachten is op de computeranimatie, die is nog niet zover. En het werk moet de goedkeuring van Toonder hebben, dat is voor mij een vereiste.’

Aan de vreselijke kluif die *Als je begrijpt wat ik bedoel* was, beet een grote groep studiotekenaars zich drie jaar lang vast. Voor de 82 minuten durende film moesten honderdvijfentwintigduizend tekeningen met de hand worden gemaakt. Het inkleuren gebeurde in Japan. Het team, met mensen als Bjorn Frank Jensen, Bob Marxfield en Ben van Voorn, stond - zoals dat officieel heette - ‘onder supervisie’ van Marten Toonder en Rob Houwer. Maar uiteindelijk werd het Houwers film. De eindmontage zinde hem niet en eigenhandig monteerde hij de film opnieuw. Die eigenzinnigheid

heeft hij vaker vertoond. Een paar jaar geleden nog spande componist Loek Dikker een kort geding tegen hem aan, omdat hij vond dat Houwer zijn muziek voor *Het Bittere Kruid* verpest had (de rechter stelde Dikker overigens in het ongelijk).



Rob Houwer

Houwer kreeg dus op de titelrol de credit voor ‘story-editing’. Hij had ondermeer het begin van de film veranderd. Toonder was daar niet blij mee, maar de kritiek sprak er

haar waardering over uit. 'Een voortreffelijk en letterlijk stormachtig begin,' schreef Frans Kotterer in Het Parool. Met alle verschuldigde respect voor Toonder heeft Houwer weinig twijfel laten bestaan over de machtverhouding bij het produktieproces: omdat hij het financieel risico voor de film (3,5 miljoen gulden) op zich nam, wilde hij ook de eindverantwoordelijkheid. Of zoals hij indertijd in een interview in Vrij Nederland (naar aanleiding van het Dikker-incident) zei: 'Er is één baas. Ik. Ik heb het laatste woord. Ik neem per slot de risico's, zij niet. Bovendien kan ik alles zelf, regisseren, monteren, mixen.' Het avontuur met de dure Bommel-film is voor Houwer goed afgelopen 'dankzij Amerikanen',' zegt hij. De Amerikaanse maatschappij MGM Universal kocht de rechten en distribueert de film niet zonder succes over de hele wereld.

Er bestaat een hardnekkig misverstand dat de film in Nederland een flop zou zijn geweest. Het tegendeel is waar. In het Amsterdamse Tuschinskytheater ging *Als je begrijpt wat ik bedoel* in het bijzijn van prinses Juliana en prins Bernhard op 3 februari 1983 in première. De film liep in zo'n zeventig theaters in het land en trok in een jaar tijd meer publiek dan bijvoorbeeld *De Vierde Man*, een andere succesvolle produktie van Houwer, die een paar weken later uitkwam. De Bommel-film mag dan met ruim een half miljoen kaartjes ver achterblijven bij de Houwer-produktie *Ciske de Rat* (1,5 miljoen kaartjes), *Keetje Tippel* (3 miljoen) en *Turks Fruit* (3,5 miljoen), maar die films werden geproduceerd vóór het bioscoopbezoek in het algemeen dramatisch terugliep.

De tekenfilm werd in de dag- en weekbladen overwegend positief tot zeer positief ontvangen. Juichende koppen zelfs: 'Knappe Bommelfilm' (NRC-Handelsblad), 'Bommelfilm kan internationaal kassucces worden' (de Volkskrant). In Trouw: 'gedegen vakwerk... De film zal zijn weg naar het hart van het Nederlandse publiek wel vinden' en Het Parool: 'De eerste avondvullende tekenfilm met Heer Ollie als ster mag er wezen, is kortom meer dan geslaagd.' Er waren ook kritischer geluiden: tekenaar Peter van Straaten in het filmblad Skoop: 'Ik zal eerlijk moeten zijn. Ik vond het een aardige film, maar niet meer dan dat. De verwachtingen waren wellicht te hoog gespannen, dat zal best kunnen meespelen... Ik had meer willen lachen en ik had op de momenten die ontroerend bedoeld waren ook echt ontroerd willen worden.' Toch besluit hij zijn artikel met: 'het is een aardige film.' Rob Houwer kan er achteraf niets anders over zeggen dan: 'Ik ben er heel trots op, het was een groot nationaal succes.'

Als tekenfilm geslaagd dus, en ook in de vergelijking tussen boek en film viel het oordeel vrijwel unaniem positief uit. 'Zijn ze het of zijn ze het niet? Ja hoor, ze zijn het! Geheel en al, compleet met stemmen en gebaren.' (Trouw) En dan mag Van Straaten Bommel in de film iets te rond vinden, Trouw de ruitjesjas van Super missen en een enkeling ongelukkig zijn met de stem van Tom Poes door Trudy Libosan. 'Een popperig geluid, zo ken ik hem niet,' schrijft NRC en Van Straaten maakt er zich in Skoop zelfs boos over: 'Ik heb niets tegen vrouwen, maar Tom Poes is geen vrouw - het is op zijn minst een onzijdig iemand.' 'Het is aan androgeen stemgeluid,' vindt Rob Houwer zelf. 'De Amerikanen hebben trouwens ook een vrouw voor Tom Poes genomen.'

Passende stemmen te vinden voor een tekenfilm is een hachelijke zaak en dat was het zeker voor de Bommel-film. De lezers van de strip hadden zich natuurlijk al een voorstelling gemaakt van het geluid van Ollie B. Bommel, Tom Poes, Joost en de anderen. De opgave was de stemmen stuk voor stuk in levende lijve terug te vinden. De 'supervisors' van de Bommel-film zijn daar heel goed in geslaagd. Fred Benavente is een aardige, bedaarde Bommel en Luc Lutz is een volmaakt bekakt-beleefde Joost. Perfect is ook Paul Haenen als de slijmerige kruidenier

Grootgrut en André van den Heuvel en Gees Linnenbank zijn een mooi vilein duo als Bul Super en Hiep Hieper. Geheel in stijl en komisch is de stem van Fred Emmer voor de nieuwslezende berggeit in het tv-journaal.

Technisch gezien mag *Als je begrijpt wat ik bedoel* een professionele film genoemd worden en onderhoudend is hij ook zeker. Het begin van de film is, zoals gezegd, stormachtig. Het is de avond vóór vrijdag de dertiende, het is volle maan, het dondert en het bliksemt en Joost is bang, want 'de zwel zit in het weer'. En van de zwel komt de zwadder. In de tuin van Bommelstein ontdekt hij opeens reuzevoetstappen en dan ziet hij een rond groen voorwerp liggen. Een bal van een van mijn neefjes, zegt Bommel, en de heer legt zich te rusten, vrijdag geeft hij een groot feest. De volgende morgen barst de bal open en komt er een soort draakje uit, een kleine zwelbast. Het jong ziet Bommel en loopt direct likkend en kwijlend op hem af. Bommel is vertederd ('Ik had het opeens als u begrijpt wat ik bedoel'), drukt zijn pleegkind aan de borst en noemt het Zwelgje.

Zwelgje zal Bommelstein op zijn grondvesten doen schudden en dat begint meteen al als Joost hem in bad wil doen. Zwelgje haat water. En een zwelbast 'krimpt als hij verdrietig is en groeit als hij pret maakt of boos wordt', weet Joost uit het boek dat hij van heer Bommel kreeg. Zwelgje groeit uit tot een afschuwelijk monster dat de boel afbreekt en Joost hardhandig behandelt. Bommel weet hem weer klein te krijgen, want het dier luistert wel naar hem.

Tijdens het feest besteelt Zwelgje de gasten en Bommel wendt zich ten einde raad tot doctorandus Zielknijper. Maar dan zijn Bul Super en Hiep Hieper inmiddels al op de hoogte van het bestaan van Zwelgje en ontvoeren het dier. Het loopt allemaal behoorlijk uit de hand tot Tom Poes eindelijk ingrijpt. Maar dan heeft Joost al een prachtig droef lied ten gehore gebracht over zijn heer, die 'de prooi van bittere spot' werd. En heeft Bommel de vrijheid in de Zwarte Bergen bezongen. Het zijn leuke liedjes vsn Harry Geelen en Herman Schoonderwalt.

Een buitenlands succes voor *Als je begrijpt wat ik bedoel* hielden weinigen voor mogelijk. 'Wel betwijfel ik of *Als je begrijpt wat ik bedoel* in het buitenland een succes zal worden. Bommel en consorten zijn hier natuurlijk een begrip, maar daar staat men er heel wat kouder tegenover. Bovendien, wat blijft er na een vertaling over van de tekst?'

schreef W. Wielek-Berg in Trouw. Maar het Nederlandse publiek vergat, gebiologeerd als het was door een bewegende en sprekende Bommel, de groeikracht van Zwelgje. Niet Bommel, maar het monstertje wordt in het buitenland gezien als de hoofdpersoon van de film. Hij brengt immers de ontwikkelingen in het verhaal op gang en met hem gebeurt het meest. Ook Peter van Bueren (de Volkskrant: 'Het zit er dik in dat Bommel internationaal niet minder dan een kleine sensatie zal zijn.') zat er naast. Niet Bommel maar zijn pleegkind maakt internationaal furore.

Henrik Nordbrandt
Gedichten

Achterblijven in de stad

Zo onnauwkeurig als het voorjaarslicht is geworden
zo nauwkeurig beantwoord ik aan het gewicht
dat de dag me heeft opgelegd: nergens heengaan
maar bij elke stap een stukje opgeschoven
schommelen als een eucalyptus in een elektrische storm
en langs de gelige muren de bedelaressen groeten
als dromen die genoegen hebben genomen
met weinig schaduw waar het stof veel sneller reist

dan enige droom: onophoudelijk vallen
is hier mijn kunst, als een sleutelbos op de stenen
wanneer geen deur bij hun geluid wil openspringen
- om weer te stijgen, opgetild door de vliegers van de kinderen
met hun knisterende papier waarop de blik wordt gericht
vergezeld van een zucht wanneer de zon van de ramen
verdwijnt en alle beelden zwaar weer in hun bedding
zinken waarvan het vuur ze had laten opstaan om

er te dansen: vandaag brandt de rusteloosheid
grote landschappen zwart met zijn verblijfplaats
tussen ingestorte huizen en mesthopen.
En ik weet dat alle wegen alleen de stad uit leiden
als een ervan naar een bepaalde plaats leidt
en dat deze plaats een graf is als geen wegen erheen leiden
maar een vlammenzee als alle wegen open en trillend
baden in het nachtlicht van gedestilleerde bloemen van de
maand.

De nomaden keren terug

Zelfs de regels die ik schrijf vertikken het
nog langer parallel te lopen.
Ze willen weg van elkaar en weg van mij
Een opent de deur van een huis in de Himalaya
en neemt het huis mee door de deur
een andere vertrekt naar Zuid-Amerika om er te sterven
bij een vergeten Indianenstam die hem opneemt
een derde zoekt in een droom de koortsige Rimbaud
en wordt met de zwermen vliegen en malariamuggen
met een vermoeide handbeweging weggejaagd
en een vierde trekt een ondoordringbaar woud in
te laat om door de zijnen herkend te worden.
Al gauw is hij bijna onder de bladeren en het mos verdwenen.

Meer en meer onzeker schrijf ik dit
steeds minder evenredig aan mijn schaduw
die door het gele oktobergras wordt verdund.
Mijn gedachten rebelleren. De regels willen sterven
onder omstandigheden die ze zelf in de hand hebben.
De doodvonnissen die ik onaangedaan onderteken
hullen steeds meer gebieden in mijn bewustzijn in duisternis
en maken het marmer waarop ik zit kouder en kouder.
Het amfitheater is al lang geleden ingestort en overwoekerd.
Dit is geen land meer voor beschaafde mensen.
Ik ben op weg terug door een nomadenstam
en zal vallen zodra ik niet meer met de anderen mee kan komen.
En de stenen die mijn graf zullen dekken, liggen al in hun handen.

(vertaling: Gerard Rasch)

Henrik Nordbrandt, Deens dichter, geboren in 1946; beide gedichten komen uit de in 1979 verschenen bundel Spogelseslege.

Marijke van Hooff
Gedichten

Inkeer

Tuinstoelen binnengebracht.
Een zomer weggedragen
die zich niet af liet maken.
Handenvol melancholie en
koude regen die ik niet
tegenhouden kan. Er schijnt
geen licht om aan te raken.

Ooit vond ik mij terug in
seizoenen. Vandaag schuift
herfst te vroeg voor mijn raam.
Verschrompeld hangen oude bloemen.
Van leven lijkt de tuin ontdaan.

Ik wend me naar de horizon,
waar ik het licht vermoeden wil.
Het houdt zich schuil,
wordt door het donker dichtgevouwen.

Ik blijf alleen met onvoltooid
verlangen en moet het toevertrouwen
aan de armen van de nacht.

Nazomer

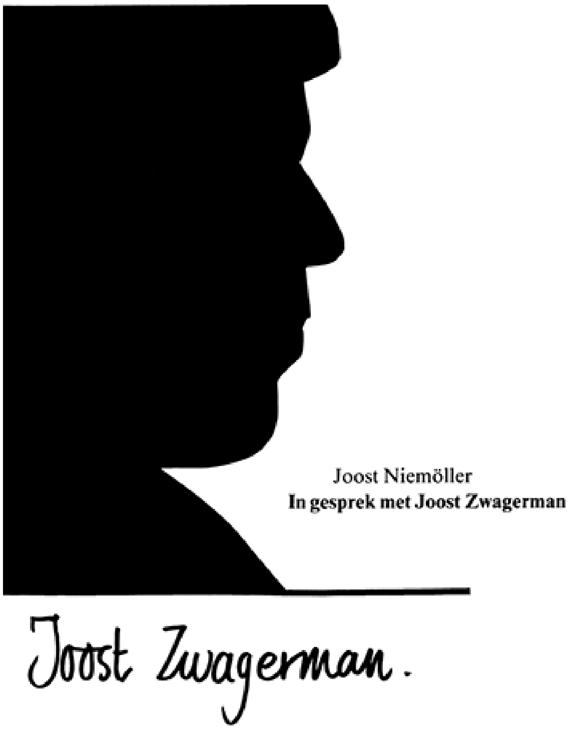
Je rust en waant je onbespied.
Zon legt zomer rond je stoel,
speelt licht over je handen,
die zonder doel, de vingers wijd,
los langs de leuning hangen.

Ik kniel en laat de palmen
vol zachte vormen lopen.
Onder druk van dit licht gewicht
verenigen zich droom en daad.
Behoedzaam gaan wij verder open.

De tuin weeft een cocon van stilte.
Tussen de bomen zweeft wat kleine
treurigheid. Zon verschuift.

Wij vallen in de schaduw, zien hoe
het licht langzaam verglijdt.

Het jonge volk
Joost Niemöller
In gesprek met Joost Zwagerman



Joost Zwagerman, foto: Gerrit Serné

Ik wil dus graag de belhamel van de Nederlandse literatuur uithangen

Zijn er in de Nederlandse literatuur momenteel alleen maar debutanten, of ontstaat er geleidelijk een nieuwe generatie schrijvers? Joost Niemöller besloot een selecte groep van tien schrijvers (en dichters) jonger dan 35 jaar, te interviewen. Op zoek naar de onderlinge overeenkomsten en verschillen. Hopend op een tijdsbeeld.

Joost Zwagerman (Alkmaar, 1963) debuteerde in 1986 met de roman De houdgreep. *In 1987 verscheen de gedichtenbundel* Langs de doofpot *en een verzameling verhalen* Kroondomein. *Alle bij uitgeverij De Arbeiderspers. Verder publiceerde hij verhalen en gedichten in de Revisor, Tirade, de Held, Maatstaf en Avenue en schrijft hij boekbesprekingen voor Vrij Nederland. In Vinyl heeft hij een column. Joost Zwagerman stelde een geruchtmakende Haagse Post special samen over het postmodernisme en schreef in de Volkskrant een polemisch getint artikel vóór een lyrische en tégen een hermetische poëzie.*

Heb je al enig idee hoe je nog te schrijven oeuvre eruit zal zien?
Gaandeweg ben ik erachter gekomen dat ik wel een van die schrijvers zal zijn die in een bepaald opzicht steeds hetzelfde boek schrijven. *De houdgreep*, mijn debuut, was een roman over een eerste liefde. In de bundel *Kroondomein* gaat ook een aantal verhalen, in verkapte vorm, over liefde. En ik werk nu aan een cyclus liefdesgedichten. Dus dat zal het wel worden. Ik dank dat ik het een beetje afzichtelijk zou vinden als ik van iemand anders zo'n uitspraak in een interview zou lezen, maar ik kom er, denk ik, niet onderuit.

Wie vind je de echt belangrijke schrijvers?
Nabokov. Flaubert (eigenlijk vooral de brievenboeken). Proust. Salinger. Schrijven als een kroonluchter, zoals Nabokov ooit eens heeft gezegd.

Doorzichtige boeken.
Nee dat niet. Geen boeken over het schrijven. In de kritieken op *Kroondomein* stond dat het een boek was dat grotendeels over het schrijven zelf ging. En dat is gedeeltelijk wel waar, maar daarmee wordt tegelijk je werk in een context geplaatst waarin ik het liever niet zie. Bij schrijven over het schrijven denk je onmiddellijk aan de Revisorschool met bijbehorende academische, altijd keurig kloppende bouwwerkjes. Nou, zo wil ik dus niet schrijven. Ik mag af en toe graag uit de bocht vliegen. Daar blijkt tenminste uit dat er vaart zit in je werk. Bernlef zei ooit dat niemand op z'n bek gaat in de poëzie van nu omdat men geen hoge vlucht durft te nemen. Daar ben ik het helemaal mee eens. Wat ik graag zie is wat meer lyriek. Maar, als ik me van lyriek bedien, dan ben ik me daar tegelijk ook al te zeer van bewust. Ik durf niet onvervalst lyrisch te zijn. Misschien is zo'n reserve wel postmodern. Als ik in *Kroondomein* een uitgesproken lyrische schrijver opvoer kan ik niet anders dan de schrijver licht ridiculiseren.

Hoop je dat je vaart maakt, uit de bocht vliegt en dan ondanks jezelf iets van jezelf laat zien?
Of ik dat hoop? Nee. Of ja, misschien wel... Dat is meteen weer zo beladen. Als ik denk aan dat soort enthousiasme dan denk ik aan die aardappelachtige blijheid van Maarten 't Hart. Oeverloos gekwek.

Als ik je iets vraag over je eigen werk, dan begin je al snel over literatuur in het algemeen of over andere schrijvers.

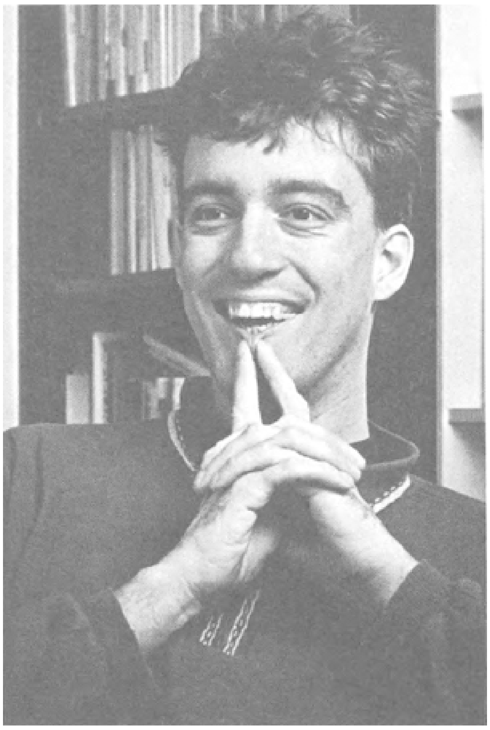
Zodra ik het over mijn eigen werk moet gaan hebben raak ik in een kramp. Tijdens het schrijven maan ik mezelf tot voorzichtigheid. Niets is zo erg als een schrijver die in zijn boeken voortdurend in een kramp ligt. En aangezien de literatuur voor een groot deel versluiering is, is het goed om dit soort zaken ook zo aantrekkelijk mogelijk in je boeken te versluieren.

Daar ga je weer: 'Aangezien de *literatuur...'*

Okee, okee. Aan de andere kant vind ik het ook heel leuk om die kramp een beetje uit te buiten. Masochisme. Ik heb een drietal uitermate schaamteloze en feestelijk vunzige brieven in Maatstaf gepubliceerd. Drie liefdesbrieven die echt niet kunnen. Het is al absoluut *not done* om op mijn leeftijd brieven te gaan publiceren, al zijn ze dan nog zo gestileerd. Trouwens, die brieven zijn ook echt verstuurd. Maar ik heb er wel meteen, rat die ik ben, copieën van gemaakt om ze daarna om te vormen tot echte literatuur. Dat zou je provoceren kunnen noemen maar de enige die ik er echt mee provoceer ben ikzelf. Ik vond mezelf toen een enorme belhamel.

Schaam je je vaak voor jezelf?

Op het moment dat ik achter de schrijftafel ga zitten dan zie ik mijn eigen achterhoofd, mijn gekromde rug, dan zie ik die hele belachelijke houding van iemand die zonodig moet terwijl er toch echt niemand op je zit te wachten. Ik schaam me al op het moment dat ik de vooorbereidingen zit te doen om te gaan schrijven. Kun je nagaan als ik erover moet praten, zoals nu. Maar dat is allemaal buitengewoon aanvaardbaar, want modern schizofreen. Tegelijk wil ik dus graag de belhamel van de Nederlandse literatuur uithangen. En belhamels kennen geen schaamte. Ik overschreeuw m'n eigen schaamte. Wat zijn we aan het psychologiseren, hè. *Jesus Christ.*


Joost Zwagerman, foto: Gerrit Serné

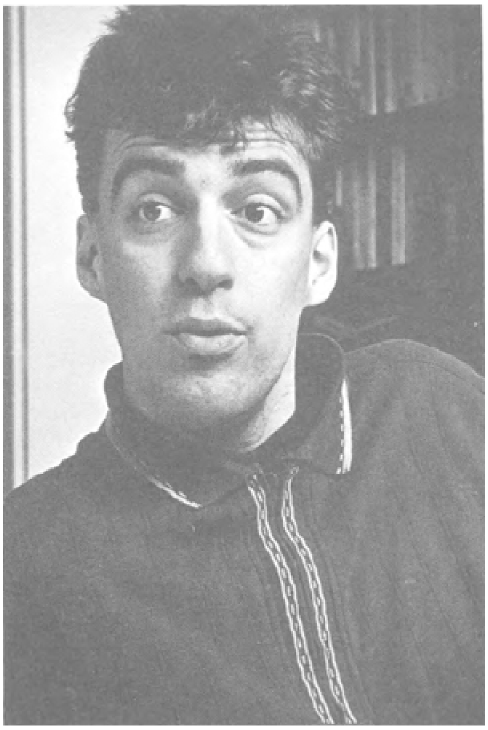
Noem eens een televisieprogramma dat je diep geraakt heeft.
St. Elsewhere. (lacht)

Hadden je ouders thuis televisie?
Ja, en ik heb ook heel veel gekeken. Van jongsaf aan. Zoals ik een paar dagen uit het lood was geslagen na het lezen van *Madame Bovary*, zo kan ik ook naar 'In de hoofdrol' kijken van Mies Bouwman en tussen al die voorgeprogrammeerde emoties en vriendschappen opeens één werkelijke vriendschap zien en daar zeer aangedaan van raken. Ik ben een heel soft ventje wat dat betreft.

Zit je dan ook echt te huilen?
Ja, nou ja. 's Avonds laat, als ik aan het werk ben geweest, dan ben ik vatbaar voor de meest oubollige emoties. Een soort hele lullige burgermanskatharsis is dat.

Zijn bepaalde series van vroeger je bijgebleven?
De enorme geborgenheid van 'De fabeltjeskrant'. De angst voor De Woefs en De Lama's, die van de televisie zijn gehaald omdat het te eng was. Dat staat me nog zeer levendig voor de geest. Daar lag ik dus ook wakker van. Elke avond om vijf voor zeven was dat. M'n ouders moesten me na zo'n uitzending echt kalmeren.

En dierenseries?
Nee, die niet. Ik ben nooit gek geweest op zeehondjes. Ik benijdde alle meisjes die daar mee dweepten en in trance konden raken als er een leeuw werd afgeschoten in Timboektoe. Maar ik dus niet.


Joost Zwagerman, foto: Gerrit Serné

Heeft de televisie invloed gehad op je boeken?
In mijn eerste boek, *De houdgreep*, waant een van de twee hoofdpersonen, het meisje Adriënne, zich regelmatig door een camera geobserveerd. Dat is een van de platitudes van onze generatie; ieder groot gevoel gaat gepaard met het idee dat je bespied wordt. Het overbewustzijn van de jaren zeventig waar Oek de Jong het in *Opwaaiende zomerjurken* impliciet over heeft is inmiddels geïntensiveerd en gemeengoed geworden.

Ben je een filmisch schrijver?
De houdgreep is opgebouwd uit hele korte hoofdstukjes. Zoals 'Dallas' en 'Dynasty', zou je kunnen zeggen. Maar ook zoals *Kindergeschichte* van Peter Handke of *De minnaar* en *Moderato Cantabile* van Marguerite Duras. Ik weet het niet. Als ik schrijf, merk ik soms wel dat ik heel erg gespitst ben op scènes an sich. Ik hou ervan scènes aan elkaar te knutselen. Ik die zin zal ik dan wel een filmisch schrijver zijn.

Je hebt een reis naar Amerika gemaakt.
Ik heb een zesweekse reis gemaakt op uitnodiging van Amerika. Dat was georganiseerd door het USIA, het Uni-

ted States Information Agency met de bedoeling om schrijvers, dichters, toneelschrijvers, jonger dan 25, de kans te geven meer van Amerika te laten zien dan het image dat we er doorgaans van hebben. Uit ieder werelddeel waren er drie schrijvers geselecteerd. Europa was vertegenwoordigd door Zweden, Portugal en Nederland. En verder waren er landen als China, de Philippijnen, Colombia, Argentinië en Australië van de partij. Een veredeld schoolreisje dus, voor jonge schrijvers. De eis was wel dat je in boekvorm gepubliceerd moest hebben. In Amerika had ik voor het eerst geen last meer van schaamte. Dat was de eerste keer in m'n prille schrijversbestaan dat ik merkte dat je je oprecht kunt interesseren voor de ander, zonder gedwarsboomd te worden door paranoïa of wederzijdse kinnesinne. We moesten 12 uur per dag onafgebroken in touw zijn, want Amerikanen houden niet van langzaam. Alles moest grondig, snel en goed georganiseerd. Ik had al gauw het idee dat ik die schrijvers van all over the world al heel lang kende. Het belangrijkste van die reis was misschien wel dat ik de literatuur uit m'n eigen land enorm heb leren relativeren. Die mensen kwamen uit landen waar literatuur heel moeilijk ligt. En ik was, samen met Zweden, toch wel het enige land waar literatuur een soort decorum is voor de happy few. Ik was dus een heel verwend jongetje dat schreef over liefde en videoclips terwijl een hele hoop van die schrijvers echt schreven over dingen waarvan zij vonden dat hun land, of in elk geval hun generatie ermee gediend was.

Waar denk je aan bij het woord ‘engagement’?
Geëngageerd zijn in Nederland, dat is echt belachelijk.

Tenzij je tot een minderheidsgroepering behoort.
Er was in Amerika een jongen uit Zuid-Afrika. Je werd wel even stil als hij vertelde hoe hij als mens door het leven ging van dag tot dag. Daar kwam nog eens bij dat hij het als schrijver ook alles behalve makkelijk had gehad. En ja, als ik dan denk aan mijn kramp en mijn belhamelachtigheid... (lacht)

Op een foto zag ik het boek Groot Nieuws voor U *in je boekenkast staan. Ben je gelovig?*
Ik ben zeer rechtgeaard opgevoed. Echt gedoopt. Maar het katholicisme was bij ons thuis heel relaxed: het zou aardig zijn als je met pa en ma meeging naar de kerk, maar zoniet, evengoed. Later, toen ik mooie literatuur begon te lezen, kwam ik er achter dat de bijbel een niet te negeren boek was. Toen sleepte ik er ook allerlei religieuze handboeken bij. Ging ik christelijke filosofen lezen.

Maar je bent niet meer gelovig?
Ik zou me nooit aansluiten bij een kerk.

Dat is wat anders.
O, nou... jaja (lacht), jawel. Ja hoor. Ik ben altijd gecharmeerd geweest van dat ontologische godsbewijs uit de Middeleeuwen dat zegt: als wij ons een God kunnen voorstellen dan moet er ook eentje zijn. Ik vind zo'n redenering van een hartveroverende eenvoud. En zolang er een God bestaat bij de gratie van mijn zeer levendige fantasie ben ik niet degene die dat zonodig de kop in moet drukken bij mezelf. Zolang ik er tenminste geen nadeel van ondervind. Ik ben de laatste tijd een paar keer op Tenerife geweest; katholiek tot in de tenen dus, en dat katholicisme is enorm inspirerend. Iedere maatschappelijke gebeurtenis gaat vergezeld van een enorme kerkelijke uitbundigheid. Katholieken zijn de vrije jongens onder de Westerse

religieuzen. Katholicisme koketteert met z'n on-integriteit. Dat spreekt me zeer aan. Met z'n allen bij elkaar gaan zitten en dan een paus kiezen die meteen onschendbaar verklaard is. Fantastisch.

Het moet schitteren.

Ja, ik hou van een kroonluchter in de literatuur, dus hou ik ook van een kroonluchter in de religie. Pracht en praal. Een recensent schreef over mijn poëzie iets van ‘ronkend en lawaaiig en feestneuzerig’ en dat was dus negatief bedoeld, maar ik dacht toen van ‘nou, toch geslaagd’. En mijn tweede poëziebundel zal zonodig nog meer lawaai maken. Ik hou absoluut niet van die stille, afgemeten, keurige poëzie. Er wordt, onder het mom van moderniteit, zoveel oubollige poëzie geschreven. Als iemand me bijvoorbeeld vraagt wat ik vind van de poëzie van Tom van Deel, dan ga ik onmiddellijk achter een boom staan.

Wanneer wist je voor het eerst dat je schrijver wilde worden?

Van jongsaf aan. Ik maakte elke week de Zwagergids. Ik knipte plaatjes uit tijdschriften en schreef reportages over, waar ik dan een eigen draai aan gaf. Ik verzamelde materiaal uit de VARA-gids, popblaadjes en oude leesmappen. Zo maakte ik mijn eigen tijdschrift met achtergrondreportages, diepte-interviews, alles. Iedere week. Dat liet ik dan lezen aan m'n ouders en soms ook aan ooms en tantes. Jaren heb ik dat gedaan. Ik denk van m'n elfde tot m'n zestiende. Van daar was het een kleine stap naar de schoolkrant. Dat consciëntieuze, die enorme regelmaat heb ik na de Zwagergids niet meer kunnen evenaren. Maar variëren op bestaand materiaal doe ik nog steeds. Dat is door de critici niet helemaal opgemerkt. Bij *Kroondomein* heeft men wel een aantal invloedssferen gezien, maar ik ben echt heel kinderlijk en naïef aan het uitknippen geweest. In het verhaal ‘De zaken van Bernard’ bijvoorbeeld, voer ik een overspannen, verkrampt personage op, maar er staan allemaal zinnen in die ik uit diverse romans van Gerrit Krol heb geplukt. Krol is iemand die ik wel waardeer, maar die als schrijver heel ver van me afstaat. Ik wilde die nuchtere zinnen van Krol tot mijn beschikking hebben om ze in mijn verhaal onder te brengen. Een ander voorbeeld uit *Kroondomein*: het verhaal ‘Groen is geen kleur’. Dat is een morsige variant op het verhaal ‘For Esmé - with Love and Squalor’ van Salinger. Ik vind zoiets een uitdaging, ook in technische zin, omdat ik graag knutsel. Door zo'n manier van werken krijgt een tekst een meerwaarde. Ook met gedichten werk ik zo. Ik gebruik bijvoorbeeld de structuur van een gedicht van Gorter om er een heel ander gedicht mee te maken.

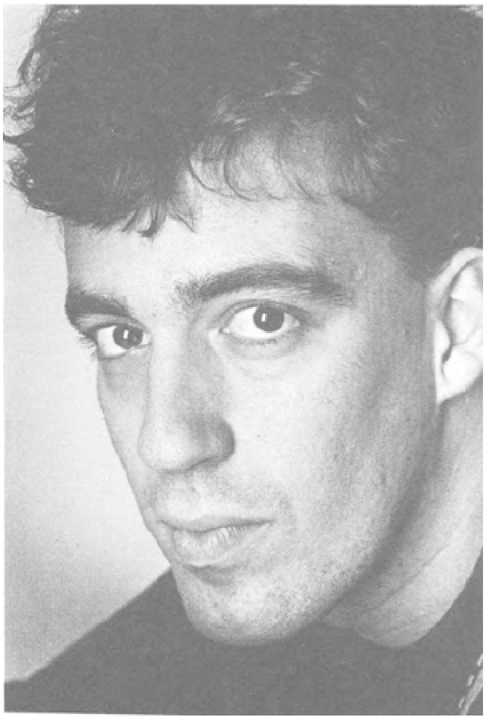
Gebruik je het schrijven om jezelf iets duidelijk te maken?
Nee, het is alleen maar een kwestie van variëren, intensiveren en complexer maken. Het is absoluut niet therapeutisch of verhelderend.

De jonge Amerikaanse schrijver Bret Easton Ellis schreef drie jaar terug zijn debuutroman Less than zero, *die algemeen erkend werd als een indringend beeld van een generatie. Een tijdsbeeld dus.*
Ja, maar waar hij de nadruk op legt is het grote niets, de grote ongevoeligheid. *Less than zero* is een belangrijk boek maar moet wel een incident blijven. Is dat niet het gevel, dan gaan we toe naar de totale verramsjing van de literatuur. De personages van Ellis wanen zich niet eens meer bespied door een camera, want bij hen is alles al gezien.

Toch is er sprake van een vorm van gemeenschapszin. Met name in zijn tweede boek, The Rules of Attraction, *dat speelt op een campus.*
Als in zijn romans een persoon A iets zegt wat niet naar de zin is van een persoon B, dan wordt er niet gereageerd. Emotionaliteit is uit den boze. *The Rules of Attraction* is voor mij de limit. Ik haak af bij al dat Neanderthalerachtig postmodern gepraat. Dan trakteer ik mezelf liever, na twaalven, op een lyrische plaat van Prince. De wereld van al dat ongeïnspireerde geneuk, staat me niet aan. Maar zover zijn wij, in Europa, gelukkig nog niet. Ik ben in dat soort dingen een absoluut ouderwets, moralistisch persoon. Tijdens mijn reis door Amerika werd ik natuurlijk ook regelmatig geconfronteerd met ‘de nieuwe mentaliteit’. Zo stond op ons programma dat we in discussie zouden gaan met een aantal vertegenwoordigers van belangrijke Amerikaanse media. Sowieso vonden die mediamensen alles ‘fantastic’ wat wij deden, een soort Pavlovreactie die je altijd kreeg. Als wij kritiek hadden op de Amerikaanse massacultuur en bijbehorende eenvormigheid, dan vonden ze dat ook buitengewoon interessant om te horen, maar men was het even later weer vergeten. Het was goed dat we kritiek hadden, maar alleen om het feit dàt we kritiek hadden. En dat zie je ook bij Bret Easton Ellis; een wereld zonder consequenties. Dan moet ik toch wel even mijn schoolmeestervingertje heffen.

In The Rules of Attraction *figureren vooral studenten. Meestal de voorlopers van een nieuwe maatschappijvorm.*
Bret Easton Ellis schetst een generatie studenten die qua intelligentie en instelling niet verschillen van een stel voetbalsupporters bij Ajax' F-side. Dat is de totale verramsjing des geestes gewoon. Dan doe ik niet meer mee. Dan ga ik wel keurig kroonluchters zitten maken.

Vind je niet dat je de consequentie moet trekken om in opstand te komen?
Als de wereld zo is, als Bret Easton Ellis hem beschrijft, dan zijn de mensen toch allang niet meer aanspreekbaar. Dan kom je toch al heel snel bij het ouwe liedje of je VARA-kijkers kunt opvoeden. Niet dus. Maar als ook de studenten, de bloem der natie, volledig zijn gereduceerd tot planten... Sex en coke is er voor de kick, maar in Ellis' boek is dat tot iets mechanisch verworden. Met dat soort mensen ga ik niet om. Dan krijg ik mijn kickje wel thuis.



Joost Zwagerman, foto: Gerrit Serné

Kun je een jonge Nederlandse schrijver noemen die je bewondert?
Een generatiegenoot bedoel je? Ja dat weet ik dus niet. Van het boek *Arbeidsvitaminen* van Martin Bril en Dirk van Weelden verwacht ik veel, maar ik heb het nog niet gelezen. En ik heb een boezemvriend in de literatuur, de dichter Rogi Wieg. Zijn poëzie verschilt nogal van de mijne. Dat is wel goed, om iemand in de buurt te hebben die hele andere literatuur maakt. Dat is aardiger en leerzamer dan twee gelijkgestemde geesten die met bezwete koppen een manifestje zitten te schrijven.

Je ziet geen generatie.
In de hedendaagse poëzie ontwaar ik iets van een nieuwe Sturm und Drang, van een hang naar uitbundigheid. Geen jolige rederijkerij, maar men is niet langer bevreesd om woorden te gebruiken in de geest van Lucebert, Claus, Gorter. Jonge dichters die ik in dit verband wil noemen zijn Pieter Bosma, Koos Dalstra, Renee Huigen, Tom Lanoye.

Op het omslag van Kroondomein *staat een schilderij van de jonge, Nederlandse, postmoderne schilder Rob Scholte. Voel*

je je met hem verwant?

Tot op zekere hoogte. *Kroondomein* is een boek met voor ieder verhaal een eigen stijl en zoiets valt ook te zeggen over het werk van Rob Scholte. Dirk van Weelden schreef over Scholte: 'hij wil on-puur en openbaar, synthetisch en aktueel, duidelijk verstaanbaar en verontrustend zijn.' Nou, of Scholte dat allemaal wil zijn is natuurlijk voor rekening van de essayist. Maar het klinkt me allemaal heel verleidelijk in de oren. Behalve dat verontrustende dan. Ik vind het wel jammer dat er in Nederland weinig contact tussen de schrijvers en de schilders van onze generatie lijkt te zijn. De schilders doen hun werk en concentreren zich nogal burgermansachtig en carrièregeil op het galeriewereldje en de schrijvers hebben hun eigen, literaire kongsi. Natuurlijk, binnen een internationale, postmoderne context vallen er verbanden te ontdekken. Maar in Nederland is er sinds de vijftigers niet echt sprake geweest van een of andere vorm van kruisbestuiving.

Bestaat er een Nederlands boek dat je wereldliteratuur zou durven noemen?

Het verdriet van België van Hugo Claus. Beter dan *Max Havelaar.* Superieur geschreven. Het beste boek in Nederland komt dus uit België. Maar *Max Havelaar* is nummer twee.

Zou je jezelf een postmodern schrijver willen noemen?

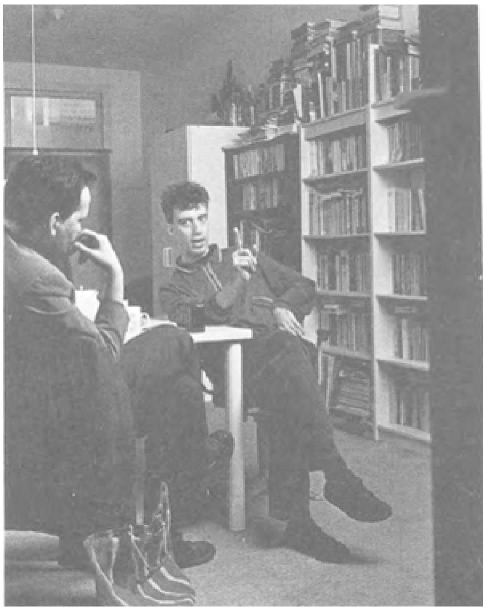
Nee. Ten eerste denk ik bij het schrijven niet na of ik wel iets maak wat postmodern is en...

Dat geloof ik niet.

Nou... de eerlijkheid gebiedt mij... nu ik een paar gedichten aan het schrijven ben, doe ik dat wel met een zeker overbewustzijn; ik verwijs naar bepaalde literaturen en weet dat dat de postmoderne werkwijze is. Toegegeven. Maar *Kroondomein* werd door veel critici in verband gebracht met het postmodernisme, terwijl ik een aantal verhalen nog vòòr mijn twintigste geschreven heb toen ik nog nooit van het woord postmodernisme had gehoord. Dat verhaal 'De zaken van Bernard' bijvoorbeeld. Inderdaad, het is gefragmenteerd, heeft een perspectief waarbij het niet duidelijk is wie er nu wanneer aan het woord is en dan wordt er ook nog eens geciteerd. Toen ik achteraf ondekte dat je dat dus een postmodern verhaal kon noemen vind ik dat wel grappig. Maar als ik moest beantwoorden aan alle eisen van het postmoderne schrijven, dan had ik er helemaal geen zin in. Als ik een nieuwe roman ga schrijven, dan wordt dat beslist geen postmoderne roman. Het wordt eerder een smeuïg, lineair verteld verhaal met veel toeters en bellen.

Wat is postmodern?

Jij zult een van de eersten zijn om te zeggen dat dat heel moeilijk te beantwoorden is. Het aardige is juist dat het postmodernisme aanhangt dat het geven van definities out of the question is. Zeker het postmodernisme zelf is niet te definiëren.



Joost Zwagerman, foto: Gerrit Serné

Ja nu wordt het wel een slap verhaal. Eerst heb je het over 'de eisen van het postmoderne schrijven' en daarna weet je niet hoe je het postmodernisme moet omschrijven.

Joost, ik heb al vaak gezegd dat ik helemaal geen zin meer heb om over dat hele postmodernisme te praten. Ik heb gewoon een Haagse Post over postmodernisme gemaakt en sindsdien heb ik het stelselmatig weggedrukt. Heb je een prachtig interview en dan moet jij weer over het postmodernisme beginnen.

Je laat het woord vallen en dan willen de lezers vast wel weten wat jij er precies onder verstaat.

Ik kan zeggen dat het postmodernisme uitgaat van de basisovertuiging, om het maar in heel lelijk Nederlands te zeggen, dat daadwerkelijke originaliteit niet meer bestaat, na alles wat de kunst heeft voortgebracht. Maar ook die these is niet nieuw. Omdat het niet meer gaat om de originaliteit gaat het om de verleidelijkheid waarmee geannexeerd, geïroniseerd en geciteerd wordt. Punt. Iedereen staat nu in de rij om alles wat naar postmodernisme riekt de kop in te drukken, want het wordt geassocieerd met allerlei vormen van goedkoopte, van kitsch. En daar vind ik het juist weer spannend worden. Heel cynisch gezien is de voorliefde voor massacultuur nog de enige wijze om je als kunstenaar provocerend op te stellen. De revolutie zit 'em in de kitsch.

Hoe wil je schrijven over de liefde?

Ik vind het ontroerend om te lezen hoe Oek de Jong in *Cirkel in het gras* met de zogenaamde mannelijke en vrouwelijke identiteit heeft gegoocheld. Wat dat boek intrige-

rend maakt, is de vrouwelijkheid van de mannelijke hoofdpersoon, Andrea Simonetti, en de mannelijke trekjes van Hanna Piccard. De inwisselbaarheid van geslachtelijke kenmerken, daar gaat dat boek óók over. Als puber vond ik een blond meisje dat verkering had met een donkerharige jongen, of andersom, nogal obsceen. Dat was heel irrationeel hoor, maar ik vond ze te verschillend. De gefixeerdheid op het onbekende, de geilheid, lag er te dik boven op. Dat vond ik toen. Tot ik zelf verliefd werd op een blond meisje. Maar het is nooit helemaal verdwenen. Nog steeds vind ik het een beetje obsceen om verliefd te worden op wat je niet bent. In *De houdgreep* gaat het er eigenlijk om dat je in de liefde de ander niet wilt hèbben maar wilt wòrden. Zoals Herman Gorter schreef: ‘Zie je ik wou graag zijn/ jou, maar het kan niet zijn.’ In *De houdgreep* is te lezen hoe Adriënne verliefd wordt op een jongen. In dat boek staat niet alleen hoe en waarom ik denk dat een meisje verliefd wordt op een jongen. Er staat ook hoe ik zou zijn als ik een meisje was. Flauberts uitspraak ‘Madame Bovary, c'est moi’, heeft niet alleen een literatuurtechnische implicatie, nee, Flaubert heeft zich volgens mij *letterlijk* in de huid van Emma Bovary gewaand. Flaubert was een vrouwenman, en hieronder versta ik een man die voeling heeft voor wat vrouwelijk is. Kundera is een vrouwenman en Kafka ook. In de liefde de ander willen zijn, daar ben ik toch wel door geobsedeerd ja. Buiten dat is er eigenlijk niets met me aan de hand. Helemaal niets. Ja, hoe oud ben ik eigenlijk. Mijn kop steekt net boven het gras.

Joost Zwagerman, foto: Gerrit Serné

James Brockway
'Ik hoor de stemmen van mijn figuren'
De romankunst van Ursula Holden

Ursula Holden

Verleden jaar is een roman van Ursula Holden eindelijk in Nederlandse vertaling verschenen en wel bij Amber, Amsterdam. Het betreft haar laatste - en negende - roman *Tin Toys* uit 1986, een titel die in het Nederlands aardig met *Speelgoed* is vertaald. De Nederlandse versie is door Molly van Gelder gemaakt en lijkt mij heel levendig. Als deze beschouwing van het werk van Ursula Holden in BZZLLETIN verschijnt, zal hoogstwaarschijnlijk haar tiende roman *Unicorn Sisters*, een vervolg op *Tin Toys*, in Londen bij Methuen zijn verschenen.

Naast mij op tafel ligt het stapeltje boeken van Holden: tien romans in een tijdsbestek van dertien jaar. De stapel is niet heel hoog, want een roman van Holden overschrijdt slechts bij uitzondering de 150 bladzijden. Niettemin stelt deze produktie een opvallende prestatie voor van een schijfster die reeds vierenvijftig was voordat haar eerste roman *Endless Race* in 1975 verscheen. Haar ontdekking hebbn wij aan de onvolprezen Alan Ross van London Magazine Editions te danken en die ontdekking kwam nadat Ursula Holden jarenlang tevergeefs geprobeerd had een uitgever voor haar werk te vinden. Toen *Endless Race* eindelijk werd uitgegeven, reageerde de Times met het oordeel: 'Een bijdrage tot de Engelse letterkunde die niet zal worden vergeten: een merkwaardige ontdekking.' Daarna reageerde dezelfde courant op haar tweede roman *String Horses* met: 'Met deze roman hoort zij nu zonder enige twijfel tot de allereerste rij.' Dat, na meer dan tien jaar miskenning. Anderen waren dezelfde mening toegedaan.

En toch is het niet zo indrukwekkend dat het werk van Holden niet direct een uitgever heeft gevonden, want haar schrijven, qua onderwerp en stijl, is allesbehalve gewoon. Integendeel: het is uniek. 'It's no good my trying to be ordinary. I am not,' heeft zij mij onlangs geschreven - in een geschreven interview dat op deze beschouwing volgt. Allesbehalve 'ordinary' was het eerste interview dat ik met haar had. Dat was in 1977 in haar Londense woning. Toen zaten wij tegenover elkaar, niet op stoelen maar op de vloer, en voor mij zag ik - inderdaad en gelukkig - een verre van 'ordinary' persoon met een uiterst zachte stem en zeer gedecideerde overtuigingen. Haar derde roman *Turnstiles* was zojuist verschenen, haar carrière als schrijfster had wat vaart gekregen, maar zij toonde zich zowel bescheiden als verlegen.

Tot de merkwaardige reacties tijdens dat interview hoorden uitlatingen als: 'Ik haat praten over schrijven en schrijvers. Ik haat schrijven. Ik haat lezen. Ik lees veel liever óver Virginia Woolf dan haar romans zelf.' Niettemin bleek zij meer dan een beetje waardering te hebben voor Edna O'Brien, de Indiase schrijver R.K. Narayan ('hij is magnifiek') en, na een stilte, voor Jean Rhys, (heel erg *sotto voce*: 'Jean Rhys is een godin.') Over Rhys zei ze nog meer: 'Als ik nu háár werk zou kunnen voortzetten...'

Niettegenstaande het weinig belovende 'ik haat praten over schrijven', liep dat eerste interview - en ook latere - goed af. Ursula Holden is nu eenmaal een serieus mens en een heel serieus, toegewijd auteur, hoe bescheiden zij zich ook gedraagt en hoe bescheiden in zekere zin haar romans ook mogen zijn. Hier namelijk geen 'blockbusters', hier geen brokken wereldgeschiedenis op de manier van Len Deighton (zijn jongste) of à l'Américaine. Hier geen prestaties uit een schrijvende fabriek, of machine, maar wel verscheidene meningen over hoe men het leven ervaren moet, of hoe men door het leven moet, vooral als men een alleenstaand individu is, dat het niet al te best heeft getroffen, een individu dat misschien een dwerg is, een excentriekeling, een drop-out, een ongewenst kind.

Als men al de figuren uit de romans van Ursula Holden bij elkaar, zeg op het toneel, zou kunnen brengen, dan zou men een bonte mengeling zien van menselijke types die aan de figuren van Dickens herinneren. En aan de figuren van Dickens zou men nog sterker denken, als men ook hun *stemmen* kon horen. Ursula Holden bouwt haar figuren grotendeels op door ons hun stemmen te laten horen en de vaak zeer typische manier waarop zij zich uitdrukken. 'Superbe dialoog', 'dialoog die briljant en realistisch is', 'je zou kunnen denken, dat de dialoog van een band is overgenomen' zijn oordelen die steeds in besprekingen van haar romans terugkeren.

Het ongewone van Holdens schrijven ligt voornamelijk in de keuze van haar onderwerpen en personages in haar prozastijl - in haar onmiskenbare eigen stem. Wegens het

ontbreken van een passend vergelijkingsobject in de literatuur heb ik haar manier van schrijven meer dan eens moeten vergelijken met de wijze waarop Van Gogh zijn doeken schilderde: een smakken van de ene pregnante zin na de andere op het papier, waarbij veel detail en uitleg achterwege blijft.

Overal in haar romans - vanaf de eerste bladzijde van *Endless Race* - treft men voorbeelden aan van deze techniek. De ongewone, soms abrupte stijl is het middel waarmee Holden haar ook al ongewone figuren voor de vaak verbaasde ogen van de lezer tot leven brengt. Hoe goed deze stijl bij haar onderwerpen past, ziet men in de volgende passage uit *String Horses* over een relatie van wederzijdse afhankelijkheid tussen twee jonge zusters. Eerst echter iets over de personages in de roman en over de situatie in dit citaat.

Hope, de mooiste van de twee zusters, in na een paar indiscrete ontmoetingen met Mallory - het manusje-van-alles op de school Miss Delicate's Academy - waar zij met haar zuster Joanna zat, met haar bewonderaar vertrokken naar een nogal vreemde vakantiekolonie aan de kust. Onder nog vreemdere vakantiegangers is er, naast een dikke, jolige Cockney-volksvrouw met haar kroost, die zich over Hope wil ontfermen, een tweetal dwergen, die soms ‘the gents’ en ook wel de ‘midges’ (midgets) genoemd worden. Ook dit nogal griezelige, maar aandoenlijke tweetal wil de jonge Hope beschermen. Zij zitten alle drie op het gras naar de prestaties van John te kijken, een atleet die voor de kinderen een demonstratie geeft. In deze passage maakt Holden, zoals vaak, gebruik van een techniek waarbij dialoog, in een sterk gecomprimeerde vorm, niet als dialoog, maar als een reeks korte mededelingen aan de lezer worden gepresenteerd. Het effect hiervan kan enorm zijn.

> Hope and her new friends sat in front of a patch of clover leaves. Without thinking, their hands gropes in search of fourleaved ones. To find one would be an omen for a long friendship. Hope feit their sharp nail touching her. She asked them were they lived.
> They spoke about their lives with pleasure. They disliked nosey parkers; Hope's enquiry was affectionate. They told her that they lives in a basement of Marlebone High Street. They kept to themselves because they were tired of being the target of cockes snooks. This week at Camp was the only time they mingled with the world. At home they had each other; it was enough. They knew of others like themselves who joined circusses to become accepted, exploiting their size, allowing ladders and buckets of water to fall on them. They eked out their pension by making things. They had a connection with a shop in Marylebone that bought their dolles fashioned from matches, their furniture constructed from bus tickets: small airy objects suitable for dolls' houses. They collected things like egg shells, milk bottle tops, fish-bones for their odd-material toys. Apart from the one time in the Princess (een zaal) they had never put themselves on show. It was a great pleasure for them to touch Hope's hands, rooting in the clover for a fourleaf. It made them think that life still had something up its sleeve. They were proud of the toys that they made.
>
> (Hope en haar vrienden zaten bij een kleine plek klaver. Zonder er bij te denken wat zij deden zochten zij naar klavertjes-vier. Als je er zo eentje vond betekende dat een langdurige vriendschap. Hope voelde hoe hun scherpe nagels de hare raakten.

Zij vroeg hen waar ze woonden. Ze hadden een hekel aan mensen die zich met hen bemoeiden. Hope's vraag was vriendelijk bedoeld. Zij vertelden haar dat ze in een souterrain bij Marylebone High Street woonden. Zij bleven bij elkaar, want zij hadden er genoeg van bespottelijk gemaakt te worden. Deze week in de kolonie was de enige dat ze onder andere mensen kwamen. Thuis hadden ze elkaar; dat was voldoende. Zij wisten dat anderen van hun soort bij een circus werkten, om geaccepteerd te worden, hun kleine gestalte exploiteerden en ladders en emmers water over zich heen lieten vallen. Naast hun kleine pensioen verdienden ze wat extra's door dingen te fabriceren. Zij hadden connectie met een winkel in Marylebone, die hun poppetjes, gemaakt van lucifers en meubeltjes van buskaartjes afnam - klein, luchtig spul geschikt voor poppehuizen. Ze verzamelden dingen zoals eierdopjes, doppen van melkflessen, visgraten voor hun speelgoed, dat uit allerlei materiaal bestond. Behalve die ene keer in de Princess balzaal, hadden zij zichzelf nog nooit aan publiek getoond. Ze vonden het heel prettig, Hope's handen te mogen aanraken bij het wroeten door de klaver voor een klavertje-vier. Het gaf hen het gevoel dat het leven hen nog iets te bieden had. Ze waren trots op het speelgoed dat ze maakten.)

In zo'n passage zit veel meer dan een gesprek. Daarin zit ook een verhaal over hoe twee mismaakte mensen door het leven probeerden te komen: een leven van poppen uit lucifers gemaakt, uit buskaartjes eierdopjes en visgraten. Op straat het doelwit van grove beledigingen, blijft men liever thuis. Ze hadden elkaar: dat was voldoende. Maar dat was het natuurlijk niet.

Door de droge, beknopte wijze van vertellen wordt echter het larmoyante en sentimentele vermeden. De dwergen bewaren hun trots intact en daardoor kregen ze een eigen soort waardigheid.

Zulke figuren, ‘misfits’, bevolken de pagina's van deze romans. De zesde roman, uit 1982, *Sing About It* is er zelfs helemaal aan gewijd - de bewoners van een apart asiel, een echt toevluchtsoord met een naam die juist niet echt is, maar nep - St. Harmony. Deze korte roman van slechts 127 pagina's, is vrij slecht door de critici ontvangen, misschien omdat het verhaal en de figuren *te* ongewoon lijken - het zijn allemaal of ‘freaks’ of ‘freaked-out people, people who owned nothing, who slept on mattresses on bare boards.’ Zelfs de hoofdfiguur, Sylvie, die in het asiel werkt, die dik en onaantrekkelijk is geworden en die getrouwd is met een mislukte Ierse ‘kunstenaar’ met een ob-

sessie voor het schilderen van dode honden, ziet zichzelf en haar vreemde man als mislukt in het leven. En toch is dit het verhaal, dat draait om het Kerst vieren door mensen die niets bezitten, een aandoenlijk parabeltje, een sprookje met een boodschap, een echt Kerstverhaal - in tegenstelling tot de bekende Kerstverhalen van Dickens, *A Christmas Carol*, *The Chimes* - nooit in sentimentaliteit vervalt, maar eerder macaber wordt waar het niet met een eigenaardig, gek soort humor wordt verlicht.

De figuren zijn grotesk. Wat gebeurt - met inbegrip van een krankzinnig-rampzalig uitstapje van allen naar Ierland en terug - is nog grotesker. Wat onder het verhaal ligt - de geestesgesteldheid, de visie op de mens en zijn samenleving, waardoor alles is geïnspireerd - is wel heel serieus. Hierdoor wordt deze korte roman eigenlijk een viering van een alternatieve samenleving, een feest van ‘havenots’, met de nooit uitgesproken mening van: ‘Zalig zijn de armen van geest, want zij zullen het aardrijk beërven.’ De ontberingen van het leven nemen echter ook andere vormen aan. In Holdens allereerste roman *Endless Race* zou men de hoofdfiguur Pauline Jeffcott ook als een ‘misfit’ kunnen zien, maar dan een ‘misfit’ van een zeer specifiek soort: de alleenstaande, onbemiddelde vrouw in een ‘male-capitalist-chauvinist’-samenleving. In deze roman, na een briljant eerste deel waarin Holden de kinderjaren van het meisje Pauline en haar wat jongere broer Godfrey beschrijft, laat zij zien hoe moeilijk de samenleving kan zijn voor een jonge vrouw, in vegelijking met de kansen en voordelen die een jongeman geniet. De broer was ook het lievelingskind van ouders die bijna altijd afwezig waren en weinig tijd voor hun kinderen hadden. De eerste zin van het tweede deel van de roman, waarin Pauline nu als een volwassen vrouw, alleen in Londen, naar voren treedt, geeft onmiddellijk de toon en het thema aan. De zin luidt: ‘Lyons teashops were a resort for wandering people, the rootless.’

In een samenleving die klaarblijkelijk niet voor (of door) vrouwen is geschapen, heeft Pauline het zeer zwaar te verduren. Bovendien lijk het - zoals trouwens niet zelden in deze romans - of het noodlot steeds klaar staat, om met de een of andere dondersteen te verpletteren wat zij probeert op te bouwen. Als zij een man (geen echtgenoot) en een kind heeft, blijkt de man een dronkaard te zijn, die de woning laat afbranden, waardoor hij van het leven wordt beroofd, en het kind brandwonden oploopt. Pauline komt terecht in de psychiatrische afdeling van een ziekenhuis, maar herstelt: zij zal het gevecht met het noodlot, het leven, weer aannemen.

In de laatste pagina's van Holdens zevende roman *Wider Pools*, 1983, komt deze Pauline weer opdagen: zij ligt in een ziekenhuis na een mislukte zelfmoordpoging. Wij lezen: ‘... Pauline, rather a lovable girl.’ (Een verpleegster is aan het woord.) ‘Depression was the curse of the age. Single parents were easy victims, they worried disproportionately, became isolated, the children became casualties in turn. Tragic.’ De conclusie van de vertelster in deze roman luidt heel laconiek: ‘So Pauline was still alone, still awaiting the perfect man.’

Zo'n roman, zo'n thema, vooral in 1975, zou als geprononceerd feministisch kunnen worden gezien. Feministisch is *Endless Race* echter niet. Holdens visie op het leven is te breed voor een ‘-isme’. Er is geen spoor van propaganda in de roman te vinden. Wel vindt de lezer echter een objectief en menselijk beeld van de moeilijke situaties waarmee een alleenstaande vrouw in de samenleving zich geconfronteerd ziet - in het bijzonder een vrouw die de gewone rol van huisvrouw in de burgerlijke maatschappij heeft afgewezen. Men vindt ook veel meer: een dappere, onbevreesde kijk op het leven en veel humor, realistische humor. De hoofdstukken waarin Pauline zich als ongetrouwde moeder in de kraamafdeling van een ziekenhuis, omringd

door allerlei andere aanstaande moeders, bevindt, zijn heel levendig en onderhoudend.

Dit is heel *eerlijk* schrijven, en het is ook grappig. ‘Oh stop creating. It's a baby you're having, not an elephant!’ roept een volksvrouw Pauline toe, als zij teveel lawaai maakt. Humor en realisme werken zeer effectief samen in de gesprekken in het ziekenhuis tussen Pauline en het hoertje Tina, dat een hoofdrol in de latere roman *Wider Pools* speelt. Ook hier, zoals elders in deze eerste roman, laat Holden haar gave voor dialoog schrijven zien. Zij is vooral vakkundig in de weergave van pittige en pittoreske volkstaal en deinst niet terug voor een ‘Fuck!’, waar nodig. Zelfs Pauline, die door de volkse Tina als ‘deftig’ (‘posh’) wordt gezien en die inderdaad van ‘goede afkomst’ is, weet haar welgestelde broer en zijn al te nette vrouw, die haar, de ongetrouwde aanstaande moeder, van advies willen dienen (afstand van het onechte kind doen), met een nijdig ‘Piss off!’ weg te zenden. Van het conflict tussen de zeden van de gegoede bourgeoisie en die van het volk en van *la vie de bohème* is Holden zich sterk bewust. Dit besef is fundamenteel aan haar visie op mensen en hun doen en laten.

Tin Toys (*Speelgoed*) is nauw verbonden met de eerste roman *Endless Race*, dat wil zeggen, aan het eerste deel van die roman, waarin de kinderjaren van Pauline zijn beschreven. In deze latere roman houdt Holden zich bezig met de niet zo prettige ervaringen van het meisje Ula, dat zich in dezelfde situatie als Pauline als kind bevindt: elegante moeder, actrice, meestal afwezig, haar kinderen overlatend aan de hoede van een onsympathieke gouvernante; vader (in *Endless Race* een generaal) bijna nergens te vinden; een warmhartige dienstbode uit het volk, die het geestelijk verwaarloosde kind in bescherming neemt; een jongere broer die alle aandacht krijgt. In *Tin Toys* is echter alles gezien door de ogen van het kind zelf en is het verhaal tot de kinderjaren beperkt.

Tot de kinderjaren beperkt - maar niet tot de kinderen. Door de ogen van de jonge Ula laat Holden ons verschillende volwassenen zien. Bijvoorbeeld een Miss Dance met haar dansschool, die met haar toewijding aan ‘Het Estethische’ de lezer aan Miss Delicate met haar school voor jonge meisjes uit *String Horses* doet denken. Zoals Miss Delicate, denkt Miss Dance dat de wereld door de kunst met een hoofdletter K te redden is. ‘Dance your feelings, my little dears,’ roept zij haar leerlingen toe. ‘Make it a dance of love.’

Belangrijker is de figuur van Maggie May, de Ierse kokkin, een gelovige van een andere gezindte (rooms-katholieke), die voor Ula een beeld van haar moederland als een groen paradijs schildert, een beeld dat in diggelen valt als zij Ula naar haar ouderlijk huis brengt en Ula met de werkelijkheid wordt geconfronteerd. Voor het kind wordt de overplaatsing naar het eiland van smaragd een nachtmerrie: weinig groen en helemaal geen paradijs, wel veel bijgeloof. Zelfs als zij uit het onverkwikkelijke milieu van de kokkin door een abrupte ontmoeting met een wat oudere vriendin wordt gered, ontpopt deze zich als een gemene plaaggeest, die het kind nog verder vernedert.

In deze roman wordt het kind Ula tot tweemaal toe met de dood geconfronteerd - die van haar broertje en later van haar onvriendelijke vriendin. De dood is echter iets dat zij niet begrijpt. 'Does dying hurt?' vraagt ze. 'What is being dead like?' Dit zijn maar een tweetal van de vele vragen waarop het onwetende kind geen bevredigend antwoord van de volwassenen krijgt. Op deze manier laat Holden het contrast zien tussen de onbevangen houding van een kind, voor wie de wereld nog steeds een wonder is, en de oneerlijkheid, de uitvluchten, van volwassenen, die anders weten.

In deze romans van Holden slaat de dood verschillende malen toe. Steeds weer worden haar figuren door het noodlot met de dood, ongelukken en tegenspoed getroffen. Hier kan het gewone leven vaak op een slagveld lijken, als men überhaupt met betrekking tot dit oeuvre over 'het gewone leven' spreken mag. Al blijven de personages direct herkenbaar als 'real people'; men voelt zich hier soms in de sfeer van een droom of sprookje, waarin iets dreigends hangt, terecht komen. In haar derde roman *Turnstiles* vormt de kleurrijke sfeer van de markt in de Portobello Road de enscenering en die sfeer heeft ook iets bovennatuurlijks, iets van een circus. Op de kaft van *String Horses* en alweer op die van *Tin Toys* is een schilderij van Mark Gertler (van de Bloomsbury-groep) gereproduceerd, waarop men een draaimolen met paarden en mensen ziet. Het is een nogal griezelig beeld door Holden zelf gekozen. Daaromtrent zei ze eens tegen me: 'De mensen in dat schilderij - ze lachen niet - dat zijn angstkreten.' Misschien is het beeld van een circus waar de mensen niet aan het lachen zijn, haar beeld van de wereld.

In dat onderhoud, dat ik nu meer dan tien jaar geleden met haar heb gehad, zei Holden ook: 'Lach niet, maar het is werkelijk waar: ik hoor stemmen - de stemmen van mijn figuren. Dan moet ik alles opschrijven. Ik bouw soms een gehele scène op uit stemmen en die vindt later zijn plaats in de roman.' Het lijkt mij, dat deze uitlating het indringende, soms biologiserende karakter helpt verklaren, niet slechts van het proza en de dialoog in haar romans, maar van iedere roman als geheel, en ook van dit werk als een geheel gezien. Ursula Holden is nu eenmaal 'extra-ordinary'.

Juist hoe buitengewoon Ursula Holden is, vooral als stiliste, bewijst zij met haar nieuwe roman *Unicorn Sisters.* Van de wederwaardigheden van drie jonge meisjes, die tijdens de Tweede Wereldoorlog door hun frivole, egoïstische moeder naar een hopeloos slecht geleide kostschool op het platteland worden gestuurd, heeft zij geen meisjesboek gemaakt maar een gevoelige roman, die opgebouwd is uit een reeks gebeurtenissen, taferelen en psychologische portretten vol inzicht, actie en humor.

Het hoofdthema, dat steeds weer, maar dan heel eventjes, naar de oppervlakte komt, maar dat zijn apotheose pas in een dialoog tussen de moeder en de ik-figuur Bonnie, oudste van het drietal, aan het eind van de roman vindt, is tragisch. Het betreft het steeds weer teleurgestelde verlangen van Bonnie, die de puberteitsjaren meemaakt, om echte liefde van haar moeder te mogen ondervinden. Het verhaal zelf echter tintelt van leven, verrassingen en van soms heel amusante, scherp getekende conflicten en contrasten, als de drie meisjes in contact met 'het echte

leven' komen. Vooral de confrontatie met Red, een héél realistisch denkend kind uit een achterbuurt en onthullingen op het gebied van het geslachtsleven zijn schokkend en ontgoochelend - het leven is toch geen droom.

Hoewel het relaas over de belevenissen van jonge, nog niet gevormde kinderen gaat, is men hier niet in de wereld van bijvoorbeeld *Little Women* van de Amerikaanse Louisa M. Alcott (1832-1888), maar eerder in die van Tsjechov en *De Drie Zusters.* Veelal staat een citaat uit de literatuur (W.B. Yeats, Blake, T.S. Eliot) voor het begin van een Holdenroman en als *Unicorn Sisters* voorafgegaan was door een citaat van Tsjechov, had dat niet verbaasd.

De zekere toets van Holden, wordt hier keer op keer getoond: zelfs uit het sentimentele liedje uit de jaren dertig 'When I grow too old to dream' weet zij iets ònsentimenteels en betekenisvols te halen. Het egoïsme van de mooie moeder maakt dat Bonnie op een veel te vroege leeftijd 'too old to dream' wordt. Zij moet de rol van de moeder overnemen. In de allerlaatste regel herhalen de wielen van de trein waarin zij naast haar moeder zit: 'Too-old-to-dream. Too-old-to dream. Too-old-to-dream...' terwijl Bonnies ziel nog vol van de dromen en de fantasie van de jeugd zit, bron en fontein van de kunst. Ook van de kunst van Ursula Holden.

Naar aanleiding van de verschijning van *Speelgoed* stuur ik Holden een aantal schriftelijke vragen.

Tin Toys *is nu ook in het Nederlands verschenen. Hoe vind je dat?*

Ik ben natuurlijk blij. Het nieuws kwam toen ik nog met *Unicorn Sisters* bezig was. Ik zat op kasteel Hawthornden - een 'toevluchtsoord' voor auteurs. De brief lag steeds in de mand met mijn lunch, boven op een pan met warme soep.

Unicorn Sisters *is een vervolg op* Tin Toys. *Dat was nieuw voor jou, nietwaar?*

Nadat *Tin Toys* klaar was voelde ik me ziek en verloren. Ik kon geen afscheid nemen van die kinderen. Maar mijn personages komen vaak terug in latere boeken. Pauline en Tina in *Wider Pools* waren personages uit *Endless Race.* Er zijn nog anderen.

Zal je een vervolg op Unicorn Sisters *schrijven, denk je?* In mijn huidige werk ben ik nog steeds bij die familie, maar de nadruk ligt nu anders en in een deel ervan probeer ik een man te zijn. Moeilijk!

Je moest jaren wachten om een uitgever voor je werk te vinden.
Ja. Ik begon met serieus werk toen ik 42 jaar was. Ik was reeds 54 toen mijn werk voor het eerst verscheen.

Maar toen Endless Race *en daarna* String Horses *verschenen werd je plotseling als een top-figuur onder onze auteurs gezien. Hoe vond je dat?*
Ik kon het niet geloven. Ik had zelf weinig vertrouwen in mijn werk. Maar het hielp me. Ik wist dat ik hard moest werken om hun vertrouwen in mij te rechtvaardigen, dat ik moest proberen voorrang aan mijn schrijven te geven.

De titel Unicorn Sisters *doet mij aan* String Horses, *je tweede roman denken - dat vreemde verhaal over de relatie tussen twee zusters. Hoeveel van je werk is op eigen ervaringen gebaseerd?*
Geen van de situaties waarover ik schrijf is werkelijk gebeurd, maar ik heb wel veel in mijn leven beleefd. Ik geloof, dat ik steeds geprobeerd heb, te voelen wat andere mensen ervaren. En ik onthoud wat mensen zeggen, zelfs wat ik voor de oorlog in bussen gehoord heb, wat volslagen vreemden zeiden.

Relaties binnen het gezin interesseren je enorm?
Conflicten beginnen in het gezin, vanaf de geboorte. Kunst heeft conflict nodig. Gezinnen, families vind ik fascinerend. Maar ik maak niet de bewuste keuze om over families te schrijven. Het komt vanzelf.

Vele van je hoofdfiguren hebben het heel hard te verduren.
Als alles steeds gemakkelijk en gesmeerd ging - als alles over rozen ging (Holden schreef in het Engels: ‘peaches’), dan was er geen verhaal.

Maar ze overleven. Je vrouwen bevinden zich in een vijandelijke wereld: Pauline, in Endless Race, *Ruth Cash in* Turnstiles, *het meisje Ula in* Tin Toys. *Zie je jezelfs als feminist?*
Moeilijke vraag. Ik wil geen ‘-ist’ zijn, behalve ‘artist’. Ik geloof dat het wenselijk is dat iedereen de kans krijgt, om zich te ontplooien en een ‘whole person’ te worden, onafhankelijk van geslacht of omstandigheden. Muisachtige vrouwen vind ik zielig. Ik geloof dat ik vroeger zo'n vrouw was.

Veel van je figuren krijgen ongelukken - en geen kleine ook. Hun huis afgebrand. Hun man gedood. Hun kind gewond. De kleine Arthur in Penny Links *erft een fortuin, maar verliest een voet. Mallory in* String Horses *pleegt zelfmoord. Miss Delicate vindt de dood in een draaimolen. Wat is dit allemaal?*
Ik wil dat - dat mijn figuren in de stront belanden. Het laat zien uit wat voor stof zij geschapen zijn. In The Messiah *vind ik de woorden: ‘He was rejected, despiséd and acquainted with grief’ aandoenlijk.*
Kinderen zijn dikwijls aan gouvernantes overgelaten - de ouders zijn weg. Is dat autobiografisch? Wat wil je daarmee onderstrepen?
Jesus! Ik weet niet wat ik wil onderstrepen. Ik had zelf een gouvernante, m'n ouders waren dikwijls weg. Ik zag mijn vader bijna nooit. Toen ik, een vierde dochter,

geboren ben, heeft hij blijkbaar 'Nog een meisje, vrees ik!' uitgeroepen. Prachtig begin als je kunstenaar wil worden!

Zovele van je hoofdfiguren zijn eenzaam, hoewel ze door anderen omringd zijn. Over een doof kind in Wider Pools *zeg je, dat de doofheid wellicht de ergste vorm van eenzaamheid is.*

Nee, dat zegt iemand in het boek. Ik denk misschien dat de ergste vorm van eenzaamheid is als je door iedereen gehaat wordt, als je geen cent hebt en geen vooruitzichten. Maar dat is nogal vanzelfsprekend, vind je niet?

Vele van je bijfiguren zijn grotesk. Turnstiles *zit vol met zulke figuren - Lady Podesta Doge, de clairvoyante. En Loveliness in* Sing About It. *Waar heb je al die kleurrijke figuren vandaan? Wat betekenen ze voor jou?*

Ik houd van ze, omdat ik ze geschapen heb. Het zijn vrienden van mij geworden. Zoals ik al zei, ik heb vele mensen gekend. Ik maakte de oorlog mee. Ik heb drugsverslaafden en doodarme mensen gekend. Ik ken een dwerg die van sekse is veranderd. Mensen niet aanvaarden zoals ze zijn - dat vind ik grotesk. Maar dat klinkt zelfgenoegzaam, eigenwijs, nietwaar?

Je blijkt een diepe sympathie te voelen voor mensen die weerloos zijn. De ongewenste kinderen in Wider Pools, *het meisje Ula in* Tin Toys *(*Speelgoed*). Mensen in wanhopige situaties, zonder liefde.*

Wanhopige situaties - dat is nu eenmaal mijn stof. Ik moet conflict hebben. Ik probeer bij ze binnen te dringen - in hun geest, hun hart.

En je 'drop-outs'. In Sing About It *bevolken zij dat asiel. Zelfs de hoofdfiguur Sylvie die in het asiel helpt, ziet zichzelf en haar man als mislukt.*

Ik concentreer me niet opzettelijk op zulke figuren. Zij doemen bij mij op. Ik herinner me dat Jung zei, dat het meest verwaarloosde in de mens zijn geestelijke groei is. Zogenaamde 'aardige' mensen, mensen die succesvol in het leven zijn, vind ik niet zo interessant om over te schrijven. Ik geloof dat *Sing About It* een allegorie is. Een vreemd soort Kerstverhaal met Loveliness als een soort Kerstkind. Ik raak overstuur als ik dat boek herlees... ik ben het een beetje vergeten. Ik houd er niet van mijn boeken te herlezen, maar ik weet wel dat ik die roman heel ernstig heb bedoeld en de vrij slechte ontvangst ervan deed me pijn. Maar Francis King (romanschrijver en criticus) heeft er voor de radio verstandig over gesproken.

En Ierland? In vele van je romans maken de figuren een reis naar Ierland. Dat doet Ula ook in Tin Toys. *Het resultaat is*

meestal rampzalig - griezelig, maar ook komisch. Hoe zit dat?

Ursula Holden, foto: James Brockway

Wat Ierland betreft kom ik alweer met mijn gevoelens in de war. Op drie-jarige leeftijd raakte ik op dat land verliefd - daar bracht ik een vakantie bij mijn grootmoeder door. De allerergste belevenissen van mijn leven hadden in Dublin plaats - mijn huwelijk daar. Maar ook de mooiste ervaringen, buitengewone, gekke ervaringen. Ik hou en haat zowel het land als de mensen. Ik ga daar steeds weer terug - naar het Tyrone Guthrie Centrum voor schrijvers. Daar is het goed werken. Ik werk heel - gevaarlijk - hard aan mijn schrijven. Ik lijd - het is echt lijden - als ik een roman eenmaal klaar heb. Soms moet ik naar m'n bed of een bezoek aan de huisarts brengen. Maar ik moet toegeven, dat ik het heerlijk vind in bed te luieren zonder dat mij veel mankeert. Mijn relaties met anderen lijden eronder doordat ik zoveel energie aan mijn werk besteed. Het soort leven dat ik achter de rug heb, heeft mij genoodzaakt mijn liefde in mijn werk te stoppen, in iets creatiefs, om door te kunnen gaan. Niet financieel doorgaan - ik heb meer dan genoeg van arm zijn en over rekeningen te moeten tobben. Maar ik kan tenminste zeggen dat ik met de goden wandel en niet velen kunnen mij dat nazeggen. Mijn verwanten hadden liever dat ik iets anders deed - sociaal werk, bijvoorbeeld. Maar het heeft geen zin om te proberen gewoon te zijn. Dat ben ik niet.

Vind je dat jouw kijk op het leven tragisch is - er zit toch ook veel kleur en humor in je romans?

De 'human situation' is nu eenmaal tragisch - je hoeft maar naar de nieuwsberichten te luisteren. Maar het leven is alles wat wij maar hebben en het zit ook vol humor en liefde. Ik houd steeds meer van de ironie. Misschien was visie in het begin somberder dan zij nu is. Ik was toen zelf ongelukkig. Ik houd er van mensen tegelijk aan het lachen en aan het huilen te brengen.

Jouw stijl is apart. De ene korte zin na de andere, het ene idee na het andere - ik bedoel de ideeën van je figuren. Is deze techniek bewust?

Nee, niet bewust. Ik leerde veel van een schrijver die Paul Sheridan heette - hij is nu dood. Hij leerde mij beknopt schrijven. In het brein van je figuren te penetreren - dat lijkt mij een goede manier om ze tot leven te brengen. *Stream of consciousness.*

Je laat bijna alle beschrijvingen weg, zodat wij bijna alles zien door wat je personages zeggen. Doe je dat bewust?

Ik denk van wel. Het zijn mensen en wat mensen voelen dat boeit mij, niet de natuur enzovoort - dat alleen in zoverre het verhaal er beter van gaat lopen. Ik probeer de teugels steeds vast in handen te houden. Het lijkt inderdaad een beetje op paarderennen en ík ben de jockey. Tegen het eind moet je helemaal over de nek van het paard hangen... en winnen.

De handeling kan abrupte wendingen nemen en figuren kunen plotseling in een scène opdoemen, vaak zonder enige introductie. Plotseling staan ze daar en zijn ze aan het praten. Tina in Wider Pools, *met haar 'OY oy'.*

Ik vind het prettig figuren van elkaar te onderscheiden door kleine signalen, een soort code-taal. Dan hoef je niet steeds 'hij zei', 'zei ze' te schrijven. Beknoptheid alweer.

Jij bent de beknoptheid in persoon. Iris Murdoch is jouw tegenpool. Zij schept hele werelden van mensen in lange romans. In jouw korte romans schep jij ook werelden, maar het zijn meer kleine cocon-werelden, nietwaar?

Dat zou ik niet kunnen zeggen. Ik zou willen dat de lezer gefascineerd raakt, het boek niet kan neerleggen, totdat hij het verhaal uit heeft. Maar dat willen zeker alle schrijvers.

Vind je niet dat enkel van je romans een beetje langer hadden kunnen zijn - meer details over je personages?

Vind je?

Heb je favorieten onder je boeken?

Sing About It. Dat was geen gezin maar aan het eind begonnen ze op een gezin te lijken en ik hield van ze. Ze maakten er wat van.

Jarenlang wachten op een uitgever. Toen gejuich. En in een tijd van dertien jaar niet minder dan tien romans. Je had veel te vertellen.

Voor mij leidt schrijven tot nog verder gaan schrijven. Dat hoop ik, tenminste. Soms voel ik dat mijn brein een enorme telefooncentrale is. Het zoemt met ideeën en gesprekken. Maar ik moet gezond blijven en tijd hebben, veel tijd. Ik heb *Wider Pools* meer dan dertig keer moeten schrijven voordat het werd wat het zijn moest. Vermoeiend. Nu, dat is alles. Het hoe en waarom van het allemaal... daar heb ik geen antwoord op. Ik keek zojuist op en buiten, achter de rij daken en bomen, zag ik een enorm grote kraan. Reusachtig groot en steeds veranderend van vorm. Op het ogenblik lijkt de kraan op een kreeft. Kreeften in de lucht zien - dat nu lijkt mij op dit ogenblik belangrijk.

Daan Cartens
Gedicht

Niets is er, niets,
de woorden al doodgedacht, vinger-
lengte wijd; vinger, arm, de brede tijd
van onze jeugd op een sokkel.
Nooit zijn er anderen, want niemand
wordt iemand behalve in dromen.

Niets blijft er, niets
dan de slaap die ons tot kinderen kust,
hoofdmannen in een heelal van speeltuinen
en diergaardes onder het donkerste bed.
Tot wij ontwaken en weten dat opgezet
ook een beweging is, maar zonder ontkomen.

Niets zijn we, niets
dan de steen zonder letters of woorden
die ons dekt in afgezet zand. Naamloos. Vergeten.
Een mot in de kraag van de jaren
gebleven en gedwee door het gat van de dag
naar de nacht ontvoerd en gekist.

Niets moeten we, niets.
Er is geen droom die leven heeft.
Er is geen kind dat slapend spreekt, dus:
glijd met het water tot de grond onder voeten verdwijnt,
want lopen leerden wij nooit; roei tot het eiland
der Vaderen, poeder de doden en vergeet en vergeet.

Max Niematz
Gedichten

Koffietijd

Tussen één vlieg en geen is
het verschil niet zo groot,
dacht ik bij een kop koffie, die
ik niet dronk, het uur van de
dag, dat ik niet kon bepalen.

De goede jaren achter de rug
waarschijnlijk, en een mond, die
proeft, hoe het is om niet te
proeven, gif, dat je voorbijgaat,
een drinkbeker aan scherven.

De vlucht der elf vogelen ge-
ronnen in de hand, binnen of
buiten het onverschil der muren,
het verschil tussen niets en
niemand beperkt tot het nodige.

Morgen

De mierennesten komen tot leven,
de hellingen stromen leeg,
het land komt tot stilstand bij
mijn voeten, leerachtig, uit-
gemergeld, bleek, twee zwarte
runderen komen aangedreven,

de een getatoeëerd, de ander
met krijt in snijvlakken
verdeeld. Ik, die kan zeggen,
ik heb de wereld doorkruist
en heb haar gevonden, ze is me
een vlieg, ik verklaar haar

de oorlog, ik ben mans genoeg
voor een moedermoord. De dieren
sperren de muil. Tussen wijs-
vinger en duim hou ik haar
tegen het licht, broos leeg-
gewicht, wonder van Morpheus.

Peter Swart.
Het recht van de sterkste

Twee vakgenoten gingen hem in deze rubriek reeds voor: de Engelsman John Trenhaile en de Amerikaan Andrew Vacchs. Scott Turow (Amerikaan) is afgestudeerd in de rechten en ook hij schrijft boeken.

Scott Turow plaatste zijn typemachine niet aan de straatkant toen zijn eerste roman *The Way Things Are* door verscheidene uitgevers werd afgewezen. *One L, an Inside Account of Life in the First Year at Harvard* werd wèl uitgegeven en mag met een verkoop van zo'n 100.000 stuks ook naar Amerikaanse begrippen redelijk succesvol genoemd worden.

Met *De Aanklager* (*Presumed Innocent* luidt de oorspronkelijke titel met meer dramatische waarde) heeft Scott Turow echter meteen de grote klapper gemaakt waarvan de meeste schrijvers alleen maar blijven dromen. Nog voor het tot publikatie kwam zorgde het manuscript voor enorme onrust bij de grote uitgeverijen waar het ter lezing was aangeboden. Vier van de vijf uitgeverijen begonnen te bieden en hoewel de 200.000 dollar die Farrar, Straus en Giroux maximaal voor het boek overhadden 75.000 dollar lager uitkwam dan het bod van McMillan/Scribner koos Turow toch voor dat uitgevershuis, op grond van de literaire reputatie ervan. De pocketrechten brachten nog eens drie miljoen dollar in het laatje, terwijl Sidney Pollack als klap op de vuurpijl één miljoen dollar betaalde voor de filmrechten.

Met al deze getallen in het achterhoofd wil je als lezer graag weten of het boek inderdaad zo bijzonder is als de cijfers suggereren en als het even kan wil je ook nog proberen te begrijpen waarom het zo geweldig succesvol is. *De Aanklager* ís bijzonder en dat komt waarschijnlijk omdat het boek zo ontzettend compleet is. Bij het lezen van sommige boeken dringt zich de conclusie op dat de schrijver geen duidelijke keuze heeft gemaakt wat voor soort boek hij wilde schrijven, zodat het eindprodukt van alles wát is, maar geen eenheid. *De Aanklager* is dat wèl, ofschoon het is opgebouwd uit elementen die zelden tot één verhaal worden samengesmeed: er moet een moord worden opgelost, er is een duidelijk geval van liefde in het spel en er deugt weinig van het Amerikaanse rechtssysteem. Dat het Scott Turow is gelukt om van deze onderdelen een kloppend geheel te maken is het beste bewijs van zijn schrijverscapaciteiten.

Rusty Sabich, de ik-figuur en hoofdpersoon van het boek, is openbaar aanklager in een niet met name genoemde stad in Kindle County, een niet bestaande stad in het Midden-Westen van de Verenigde Staten. Scott Turow heeft ongetwijfeld het noemen van een bestaande stad vermeden om zelfs de schijn te vermijden dat er in zijn boek zou worden verwezen naar zaken waarmee hij zelf als aanklager te maken heeft gehad. En die zijn er te over, zo vertelde Turow bijvoorbeeld aan collega-thrillerschrijver Jacques Post (Vrij Nederland, 5 december 1987) dat hij de leiding had van een onderzoek naar mogelijk ontoelaatbare praktijken van rechters en advocaten in overheidsdienst - de zogenaamde Operatie-Greylord. Het proces dat volgde mondde uit in een veroordeling van rechter Reginald Holzer, die ervan werd beschuldigd 200.000 dollar aan smeergelden en dubieuze leningen te hebben aangepakt.

Terug naar het boek, dat opent met de begrafenis van Carolyn Polhemus, een ex-collega van Sabich, die in haar huis vermoord is. Sabich wordt belast met het onderzoek, naar het schijnt vooral omdat zijn baas Raymond Horgan er geen tijd voor heeft vanwege een veeleisende herverkiezingscampagne. Sabich heeft niet lang voor de moord een verhouding gehad met het slachtoffer waar de vonken vanaf vlogen, maar denkt inmiddels genoeg afstand te kunnen nemen om ongehinderd

door emotionele betrokkenheid zijn werk te kunnen doen. Als klinkende resultaten uitblijven wordt de leiding wat ongeduldig, want een snelle arrestatie is welkom tijdens een verkiezingscampagne en een onderzoek dat weinig of niets oplevert is niet de beste ondersteuning van het slagvaardige beleid waar Raymond Horgan bij zijn toespraken de mond vol van heeft. Horgan wordt niet herkozen en zijn plaats wordt gretig ingenomen door Nico Della Guardia, die nog maar net in functie ogenblikkelijk toeslaat: Sabich wordt ervan beschuldigd Carolyn Polhemus te hebben vermoord! (Dit gegeven was ik liever niet in de flaptekst achterop het boek tegengekomen, op deze plaats kan het geen kwaad.) Della Guardia's medewerker Tommy Molto heeft kans gezien bewijsmateriaal te verzamelen dat er niet om liegt en raadt Sabich aan een hele goede advocaat in de arm te nemen. Dàt doet Sabich; het geld van zijn vrouw Barbara stelt hem in staat Sandy Stern aan te trekken voor zijn verdediging.

Samen met Stern en diens assistent, voormalig pop-idool Jamie Kemp, gaat Sabich aan het werk. Deze samenwerking loopt op rolletjes, dankzij de grote ervaring van Stern, de werklust van Kemp en het inzicht in alle finesses van het justitiële apparaat van Sabich zelf. De best denkbare verdediging, zo redeneert Stern, is erop gericht de strategie van de tegenpartij te ondergraven. En dus is het zaak zich zo goed mogelijk te verplaatsen in de denktrant van Della Guardia en consorten. Stern trekt meteen het initiatief naar zich toe door de rechtbank te vragen de zaak zo spoedig mogelijk in behandeling te nemen. De drie weken die dan nog resten werken sterk in

het voordeel van de verdediging, ondanks de schijnbaar overstelpende bewijsvoering van de hoofdofficier van justitie en zijn medewerkers. De lijst van getuigen à charge wordt door de verdediging gebruikt om de opbouw van de zaak door de aanklager te doorgronden. Larren Lyttle, tot op dat moment van onbesproken gedrag, wordt aangewezen als rechter en er wordt een jury gekozen. Bij herhaling benadrukt de rechter dat de juryleden ervan uit moeten gaan dat de verdachte onschuldig is. Zo verblijven we meer dan tweehonderd bladzijden lang in de rechtszaal en wat er mogelijk aan actie ontbreekt in deze fase wordt ruimschoots goedgemaakt door de gedeeltelijk onvoorspelbare gang van zaken tijdens het proces. Wie de beste troeven in handen heeft, blijkt uiteindelijk pas in de rechtszaal en de waarde ervan hangt in hoge mate af van de presentatie van het materiaal. Op het oog sterke punten verliezen hun zeggingskracht wanneer ze de gewenste uitwerking op de rechter en vooral op de jury missen. De afloop van het proces en de onverwachte dubbele ontknoping daarna brengen de lezer naar de laatste bladzijden.

Scott Turow neemt de tijd om zijn verhaal te vertellen en schrikt er niet voor terug om te komen met zeer gedetailleerde beschrijvingen van mensen en gebeurtenissen die ogenschijnlijk niet rechtstreeks voor de plot van belang zijn. Toch hebben ook die details wel een doel: telkens wordt er iets toegevoegd aan wat er al over een personage bekend is en deze toegevoegde kennis weegt mee in het (morele) eindoordeel.

De schrijver manipuleert meesterlijk met emoties. Hij presenteert zijn personages zodanig, in de dialoog, gevoelsuitingen en uiterlijk, dat de lezer er de ene keer sympathie voor zal voelen (Sabich) en de andere keer alleen nog maar wil meppen (Molto). Daar tussenin is nog voldoende ruimte voor alle mogelijke nuances en verdeeldheid bij andere personages. Zo wordt in de relatie tussen Sabich en Horgan de vergankelijkheid van vriendschap schitterend neergezet, alsmede de opportunistische onbetrouwbaarheid die het functioneren in het politieke bedrijf in mensen kan losmaken.

De opbouw van *De Aanklager* is knap van structuur; in de juiste volgorde worden de bouwstenen voor Sabich' persoonlijkheid (sympathiek door zijn kwetsbaarheid en eigenzinnigheid) aangedragen. De manier waarop Sabich' obsessie voor Carolyn Polhemus wordt weergegeven in de vorm van gesprekken met zijn psychiater Robinson zijn daarvan een goed voorbeeld. Maar ook het feit dat het boek bij een tweede lezing nieuwe gezichtspunten zou opleveren verraadt een sublieme ordening.

De Aanklager is niet alleen een goed opgebouwd, spannend boek, het bevat tevens een kritische kijk op het functioneren van het Amerikaanse rechtssysteem, dat de afgelopen jaren toch al danig op de proef gesteld is. Dit kritisch volgen van de rechtsgang heeft ook buiten de schrijverij Turows aandacht. Sinds enige maanden is hij werkzaam als advocaat bij een groot kantoor in Chicago en voert dus nu de verdediging voor dezelfde mensen die hij daarvoor vervolgde. Gelukkig betekent dit niet dat hij stopt met schrijven; over een jaar of drie denkt hij een nieuw boek af te hebben. Een prettig vooruitzicht!

Scott Turow, De Aanklager, uitgeverij Luitingh, 389 blz., fl. 32,50.

Peter van den Hoven
Thrillers voor jongeren

Spannende avonturenverhalen met kinderen in een speurdersrol vormden een (sub-)genre in de jeugdliteratuur dat vaak in verdunde limonade-series geschreven werd: boeken volgens een bepaalde (succes)formule samengesteld, met als basis steeds dezelfde siroop in een ander mengkleurtje, in elke aflevering met veel water aangelengd. Dat waren typisch jongensboeken. Stoere knullen trokken er op uit en ontdekten allerlei gespuis: inbrekers, valsmunters, brandstichters, fraudeurs, ontvoerders. Onverschrokke ontpopten ze zich tot kleine ‘private eye's’ die, vaste prik, ook de politie te slim af waren en aan het eind als helden werden gefêteeerd. Als er al meisjes meededen dan slaakten ze vaak gilletjes, huilden en keken bij spannende momenten eerbiedig van een afstand toe. Zij hadden dan ook hun eigen series waarin ze uit logeren konden, pony reden of met hun vriendinnenclubjes veel gezelligs deden. Met die boeken ben ik opgegroeid en nog steeds roepen sommige reeksen nostalgische herinneringen op: de Pim Pandoer-serie bijvoorbeeld van Carel Beke, met Fer Donkers, *De schrik van de Imbosch*, als zwarte panter, of de legendarische Bob Evers-boeken van Willy van der Heide met zulke prachtige, alliterende titels als *Knal-effecten in Casablanca* en *Trammelant in Trinidad.* Het merendeel van die verhalen - of ze nu in een hedendaags, historisch of futuristisch jasje zijn gestoken - behoort tot de triviale afdeling op de onderste plank, waar het overigens af en toe goed rommelen is.

De laatste jaren, nu fantasie, spanning en avontuur weer volop in de belangstelling staan na de realistische fase uit de zeventiger jaren, beleeft het genre een opleving die de moeite van het volgen waard is. Verschillende auteurs proberen het traditionele detective-verhaal boven de trivialiteit te tillen en nieuwe impulsen te geven. Enerzijds sluiten ze daarbij aan bij het vertrouwde whodunnit-karakter, of vinden boeiende varianten daarop, anderzijds situeren ze de verhaalplot in eigentijdse milieus met herkenbare maatschappelijke en sociaal-psychologische dimensies. Opvallend daarbij is bovendien dat de traditionele scheiding tussen jongens en meisjes bijna altijd is opgeheven, de karakters zorgvuldiger geprofileerd zijn en de literaire vormgeving, met bespeurbare invloed van televisie en film, veel interessanter is geworden.

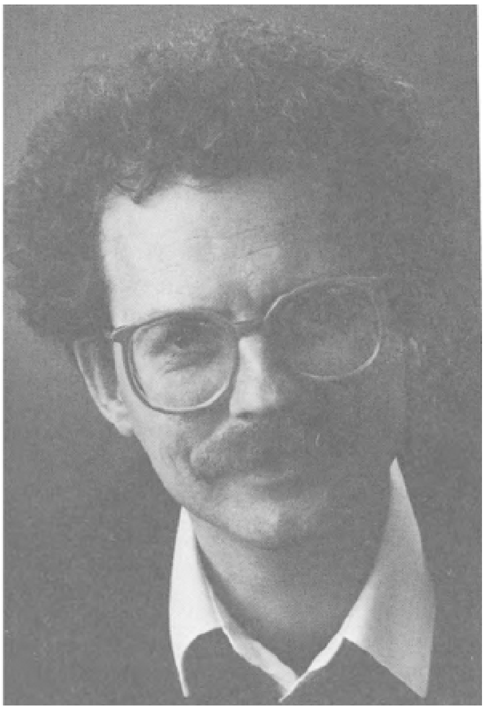
Een voorbeeld van een moderne detective-reeks voor jongeren is *The Tempest Twins* van de Engelse auteur John Harvey, die veel dramaseries voor radio en televisie schrijft, waarvan afgelopen jaar de eerste twee delen verschenen. Hoofdpersonen zijn Sam en Lenny, een in Engeland geboren tweeling die gescheiden van hun moeder met hun hertrouwde vader in New York wonen, en hun vriendin Karin, net als de jongens af en toe hulp in het goedlopende restaurant van hun stiefmoeder. In *Kidnap!* zijn zij bij toeval getuige van een ontvoering van een 12-jarige Vietnamese jongen, die een wonderkind op de viool blijkt te zijn. Meerdere partijen hebben het voorzien op de enorme sommen geld die met diens optreden verdiend worden. Met een journalistieke inslag, veel snelle dialogen, korte, trefzekere beschrijvingen en een montage-achtige opbouw onthult Harvey het netwerk van afpersing en bedrog waarin de jonge violist is gewikkeld en voert Sam, Lenny en Karin door het glamourwereldje van concertzaal en schouwburg naar de ontknoping.

Is dit boek vooral als een spannende whodunnit opgezet, het tweede deel *Daylight Robbery!* biedt meer. Terwijl ze naar een groepje jonge straatmuzikanten kijken worden de drie geraffineerd de zakken gerold en Sam, die dat niet kan verkroppen, vertrouwt de musici niet en gaat in z'n eentje op onderzoek uit. Daarbij komt hij

terecht in een sekte-achtige jongerengroepering met strenge groepsdwang en sociale controle. Uiteraard werkt Sam zich behoorlijk in de nesten en wordt hij, voor het ècht verkeerd dreigt af te lopen, geholpen door Karin en Lenny. Behalve een spannend verhaal geeft dit boek ook, weliswaar op een impressionistische en niet-analyserende wijze, een herkenbaar beeld van zwervende, van huis en school weggelopen kinderen die zich aan de rand van de samenleving ophouden en makkelijk in een criminele sfeer belanden. Dat vooral maakt *Daylight Robbery!* tot een aantrekkelijk verhaal. Heel aardig bovendien, in beide boeken, is de relatie van de kinderen met de politie, in de persoon van een vrouwelijke inspecteur.

De eerste twee delen van *The Tempest Twins* geven het vertrouwen dat Harvey bij volgende boeken een leesbaar evenwicht kan bereiken tussen een vakkundig uitgewerkte speurdersplot en boeiende achtergrondinformatie over de maatschappelijke en culturele positie van jongeren. Het is overigens bepaald niet gemakkelijk een thriller te schrijven die meer is dan een 'kale' whodunnit en waarbij de verwikkelingen dwingend voortkomen uit een zorgvuldig gestructureerde, thematische plot. Jan de Zanger heeft met *Desnoods met geweld* een boeiende variant geschreven. De 17-jarige Lex Verschoor wiens vriendin, een halfbloed van Indische afkomst, door een groep jongeren die zich White Power noemt in elkaar geslagen wordt, ontdekt dat er op verschillende scholen een wijdvertakt netwerk bestaat van rechts-radicale

scholieren met ideeën die verwant zijn aan die van de Centrumpartij. Via vechtpartijen en fascistische leuzen op muren en schoolborden dringt deze anonieme groep zich steeds sterker op, bewerkstelligt zo een solidariteit tussen jongeren van etnische minderheden en richt zich rechtstreeks met dreigbrieven, lekke banden en geheimzinnige telefoontjes op Lex, die vastbesloten is de schuldigen te vinden. Een actueel, spannend en knap vertelde jeugdroman over georganiseerde, racistische terreur die goed in haar intimiderende 'alledaagsheid' maar niet met achterliggende oorzaken beschreven wordt. Niettemin is het boek dankzij de overtuigende karakters en de herkenbare milieu-schildering een thriller met sociaal-politieke inslag zoals er weinig te vinden zijn.


Johan Diepstraten, foto: Beenhakkers

Niet elke auteur is in staat de reminiscenties aan het traditionele detective-verhaal uit de vijftiger jaren te doen vergeten. Frits Abrahams slaagt daar bijvoorbeeld met zijn debuut *Ontvoering op Wimbledon* helaas niet in. De hoofdfiguren, twee jonge sportjournalisten, worden getekend als stoere jongens van stavast, volstrekt tegen elkaar inwisselbaar want zonder genuanceerde profilering. Bij hun speurtocht naar een ontvoerde Tsjechische toptennisser wordt de lezer een drietal verdachten in de maag gesplitst die door een gebrek aan motiverende beschrijving absoluut niet als zodanig gaan functioneren. Dieptepunt is in dit verband de rol van de IRA die er werkelijk met de haren bijgesleept is. Lang voor het einde is dan duidelijk hoe het af zal lopen, maar zijn er nog vele overbodige pagina's te gaan. Het verhaal ademt, ook al door het toeval dat een grote rol speelt, een oubollige sfeer. *Ontvoering op Wimbledon* is een mislukte whodunnit, waarbij bovendien de personages en het decor van de tenniswereld en de journalistiek gereduceerd zijn tot platte zetstukken. Jammer, want er zijn ook passages aan te wijzen waaruit blijkt dat Abrahams meer in zijn mars heeft.

Heel wat beter is *De branden van de Duivelsbrug* van Johan Diepstraten, uitgegeven in dezelfde BZZTôH-junior-reeks. Diepstraten, die eerder met Sjoerd Kuyper *De verborgen steeg* schreef, een goed gecomponeerd verhaal dat zich afspeelt in een saneringswijk waar twee kinderen in een dichtgemetselde steeg een

geraamte en een koffer vol geheimzinnige brieven vinden, maakte van zijn nieuwe boek een bekwaam geconstrueerde jeugdroman met een boeiend uitgewerkt thema. Behalve over de opheldering van mysterieuze brandstichtingen gaat het verhaal over de ingrijpende invloed van roddel en achterklap, waarbij niet de argumenten van de verhalen maar wie ze verdedigen belangrijk zijn. De 14-jarige Jessica, een gedecideerd, onderzoekend driftkikkertje en haar vriend Marco, die minder in Jessica's vermoedens maar meer in computers is geïnteresseerd, storten zich in een vermakelijk en spannend avontuur. De auteur werkt behendig met enkele tegenstellingen het thema verder uit en plaatst de rol van oude volksverhalen tegenover die van de moderne gossip. Daarnaast is *De branden van de Duivelsbrug* ook het verhaal van aan de ene kant de logica, de rede, de exacte computer en aan de andere kant onverklaarbare geestesverschijningen en mysterieuze dubbelgangers.

Deze confrontatie zit ook heel mooi in de karaktertekening van de twee kinderen en dat maakt het boek, ondanks een wat voorspelbaar slot, tot een aangename verrassing.

Uitgeverij Sjaloom startte onlangs met Pandora, een crimi-serie voor jongeren, bestaande uit twee reeksen, één voor 9- tot 12-jarigen en één voor tussen de 12 en 16. In de laatste categorie verscheen van de Zweedse auteur Hans Erik Engqvist *Mes in de rug*, een voortreffelijk begin van de serie.

Hans is al jaren bevriend met Per, maar onlangs heeft Hendrik zich daar nogal plompverloren tussen

gewrongen en dat maakt dat de onderlinge relatie onder grote spanning staat. Toerend op hun bromfietsen ontdekken ze een gepensioneerde belastingdeskundige die met een mes in de rug vermoord is. De gecompliceerde omstandigheden tijdens die ontdekking en de daarop volgende verwarring maakt dat ze elkaar verdenken en in grote angst het merengebied in vluchten. Commissaris Kurt Mogren, een door Engqvist heel knap en met veel humor getekende veertiger, zet zich op de zaak en worstelt zich naar een oplossing. Aan het eind van het boek komt de snel stijgende spanning tussen de jongens tot een dramatische ontlading en doordat de auteur het verhaal afwisselend vanuit Hans en de politieman vertelt, valt die mooi samen met de onthulling van de schuldige.

In hoofdstukken die soms nog geen pagina lang zijn en met een snelle recht-voor-zijn-raap stijl blijft dit boek tot op de laatste pagina de lezer meeslepen. Een volwassen jeugdthriller en een uitstekend begin van wat een boeiende serie kan worden.

John Harvey, Kidnap! en Daylight Robbery! (The Tempest Twins), Arrow Books (Beaver serie), Londen, 1987.
Jan de Zanger, Desnoods met geweld, Leopold, 1986.
Frits Abrahams, Ontvoering op Wimbledon, BZZTôH-junior, 1987.
Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, De verborgen steeg, Bert Bakker, 1986.
Johan Diepstraten, De branden van de Duivelsbrug, BZZTôH-junior, 1987.
Hans Erik Engqvist, Mes in de rug, vertaald door Jan de Zanger, Sjaloom, Pandora-reeks, 1987.

Aart van Zoest
Droit de réponse

Het consistentie-principe schijnt het te heten, in de psychologie. Het zit zo: Jan is bevriend met Piet, Jan houdt van Mozart en nu vindt hij dat Piet ook van Mozart moet houden. Oermenselijk. Ik houd van Toonders Bommelstrip. Het is niet zo dat het me ergert als anderen mijn geestdrift niet delen. Maar ik vind het zo onbegrijpelijk. Vandaar misschien een zekere evangelisatiedrang wanneer ik over Toonder begin. Aan hen met wie ik het goed meen ben ik min of meer verschuldigd om uit te leggen wat ze missen als ze niet Bommelofiel zijn. Er zit iets arrogants in, ik geef het meteen maar toe. Au fond vind ik dat zij die op dit punt het consistentie-principe doorbreken niet goed genoeg opletten. Als je het maar goed uitlegt en de ander maar goed luistert, kan de komst van de genade niet uitblijven. Elke schoolmeester is een missionaris.

Het gaat om 'le plaisir du texte', zoals Roland Barthes het mooi heeft genoemd. Stel dat een verhaal zo begint: *Diep in het woud woonde eens een vrouwtje, dat twee zoontjes had.* Dat brengt je al in de stemming voor een sprookje als van Grimm. Niks 'ergens in een bos' of zo, maar 'het woud', alsof de plek ons vertrouwd is, en zijn hoge staat, die met een substantief uit een hoger register wordt aangeduid.

Daarnaast dan weer de vertederende vertrouwelijkheid van de verkleinwoorden. *Het waren veelbelovende kinderen.* De intertextualiteit is hier al weg: dit heeft met Grimm niets meer te maken. We voelen nattigheid. Meent de verteller het wel serieus als hij die kinderen al zo onmiddellijk 'veelbelovend' noemt? Neemt hij hier niet zeer slinks de zienswijze, de focalisatie, van het vrouwtje over? *De oudste, die Luur heette, was artistiek begaafd terwijl de jongste, Tier, meer een sportieve aanleg had.* Hm, die namen. We kennen 'in de luren leggen', 'tieren'. We voelen ons door de verteller meegenomen naar het gebied van de ironie, de tong in de wang, het speelveld van de goede verstaanders. Dat van die 'artistieke begaafdheid' en de 'sportieve aanleg' zal ook taalspel zijn. Zo spreken ouders in te mooie woorden over hun lievelingen, die in andermans ogen rotzakken zijn.

Het is echter te begrijpen, dat hun opvoeding een groot probleem voor mevrouw Troggel was, want ze stond er alleen voor nadat haar echtgenoot naar gisteren was vertrokken. Ook de achternaam van de personages is ons nu bekend en alweer heeft Toonder het voor mekaar gekregen: een nomen te vinden die een omen is dat ons aan het lachen maakt: met zo'n naam is mevrouw natuurlijk geen mevrouw. Dat mysterieuze vertrek van de echtgenoot naar 'gisteren' bezorgt de trouwe Toonderlezer een Aha-Erlebnis: in zijn Bommeluniversum zijn zulke verplaatsingen in de tijd/ruimte de gewoonste zaak van de wereld. *Daarvan was hij nooit*

teruggekeerd, en omdat ze geen kennissen had en de kinderen erg levendig waren, viel het niet mee om hun de dingen te leren, die men in het leven nodig heeft. Heel geraffineerd staat de verteller zijn keurige vertelstijl ('het is echter te begrijpen', 'mevrouw') af aan zijn personage: 'erg levendig', zo spreekt vrouw Troggel vergoeilijkend over haar misschien wel onverdraaglijke schoffies. Hoe zeer we met het vrouwtje meekijken en niet met een neutrale verteller, blijkt wel uit de volgende zin. *Ze hadden geen belangstelling voor sterren lezen en kruiderij.* Is dat niet prachtig? 'Sterren lezen en kruiderij', raar taalgebruik uit sectarische hoek, alsof dàt de dingen zijn die je echt in het leven nodig hebt. Maar door het zo op de spits te drijven houdt de verteller alle lezende ouders een spiegel voor: ze weten allemaal precies wat hun kroost in het leven nodig heeft. En daar hoort dan ook bij dat datzelfde kroost daar niet aan wil. *En in plaats van de taal der stenen te bestuderen, speelden ze liever buiten.* Tja, daarmee is een heel bekend en algemeen opvoedingsprobleem eventjes aan de orde gesteld.

De open plek waar hun bungalow stond, was dan ook alle dagen gevuld met het geluid van blijde kinderstemmen, dat door de woudreuzen weerkaatst werd. We hebben het nu geheel in de gaten. Deze verteller bespeelt een harp van ironie met veel verschillende snaren. Die 'woudreuzen': een echt vertelcliché. Die 'bungalow': gelikte reclametaal. En met de 'blijde kinderstemmen' zitten we in de honderd procent ironie van de schijnheilige, die met de aangesprokene een band van samenzweerderigheid creëert. Eigenlijk zegt hij: we begrijpen elkaar, lezer, u en ik, hoe het zit met die 'blijde kinderstemmen'. Dit leuke gevoel van onuitgesproken verstandhouding weet alleen de echt goede schrijver te verwekken. *De meeste ouders genieten daarvan, maar haar werkte het soms op de zenuwen.* Dit is natuurlijk de hypocrisie ten top, en ook de volgende zin laat dat zien. *Want ze was een stille vrouw, die van orde en regelmaat hield en haar huishouding met ferme hand placht te bestieren.* Met beschrijvingsclichés ('een stille vrouw', 'Die van orde en regelmaat hield') en stijlclichès ('ferme hand', 'bestieren', 'placht') wordt de sfeer opgeroepen van een niet al te best geschreven volksroman.

Op een dag in de nawinter ging het eindelijk te ver. Het lijkt een gewone zin. Maar nee, geen zin zonder glimlach in de Toondervertelling. Want 'nawinter', een persoonlijk neologisme, mag als een knipoog naar 'nazomer' gelden.

Ze had de jongetjes opgedragen rode paddestoelen te zoeken voor de soep, maar aan het gejuich merkte ze, dat ze bezig waren krijgertje te spelen. Rode paddestoelen? Voor de soep? Maar dat zijn toch de vliegenzwammen, die als giftig worden beschouwd, of in ieder geval als high-makend? Dat is een verdacht contrast met het keurige beeld dat van mevrouw Troggel enkele zinnen tevoren is opgetrokken. Zou ze soms gif mengen, of iets psychedelisch doen? Dat het gekrijs van haar krengen eufemistisch 'gejuich' wordt genoemd brengt weer een nieuwe wending in de ironie, die nu geheel voor rekening van de verteller komt, hij heeft misschien wel de stadionjeugd rond de voetbalvelden in gedachten.

'Jij bent hem; jij bent hem', hoorde ze Tier roepen, en toen werd het haar te veel.
Lang heeft ze het luren leggen en tieren over haar kant laten aan. Maar woede kropt zich op. En, tegen alle logica in, nu doet een objectief gezien nogal nietige druppel de emmer overlopen. Wie onder ons, met ook een maar enigszins cholerisch gemoed kan zich niet identificeren met mevrouw Troggel? Wie onder ons voelt niet haar onweerstaanbaar opwellende woede mee? Zie je, zo bereikt de eerste pagina van het verhaal 'De toekomer' in zijn laatste zin een mooie climax. Zie je hoe goed dit verteld is? De vertelmiddelen zijn vernuftig en komisch. En de stijlmiddelen doen nog veel meer. Ze mengen door het verhaal een fijne saus met vele smaken, die allemaal met humor in verband staan. Het is allemaal poëzie, maar lichtvoetig, maar spiritueel. Dat is dan alleen nog maar 'le plaisir du texte'. Want we weten het, en hiervoor in dit nummer spelen Don en Pepijn er op in: Toonder is de man van twee equivalente talenten. Schrijver en tekenaar; David Bowie die zingt en dan ook nog kan acteren, Van Gogh, die schildert en schrijft als de beste. Maar bij Toonder schiet de artillerie gelijktijdig en op hetzelfde doel. De veelbelovende kinderen en de stille vrouw, de blijde kinderstemmen, het krijgertje spelen, al die stukken tekst worden schril ingekleurd door de begeleidende tekeningen en krijgen daardoor hun onbarmhartige betekenis, de ware betekenis. En dan te weten dat dit kostelijke verhaal met dit kostelijke begin nog maar een aanloopje neemt. Want het gaat helemaal niet over de Troggels, maar over de oplichter Joris Goedbloet, zich ook noemende Eerhart, hoofdinspecteur van de Voorlichtingsrecherche, Kreukniet, hoofdambtenaar van het Rijksmagazijn voor Spoedgevallen, Bonafiet, speurder, Quaatbloet, kraak-deskundige, Witte Wreker en tot slot baron de Malpertus. Hij doet zijn oplichtingswerk met zo veel verve dat heer Ollie er waardering voor opbrengt en hem aan het einde van het verhaal mee laat eten aan de traditionele slotmaaltijd en zelfs een chèque voor hem uitschrijft, ook al heeft hij de oplichterijen uiteindelijk doorzien, ook al is Tom Poes het hiermee niet eens. Zo zijn veel verrassingen mogelijk binnen de rituele kaders van het Bommelverhaal.

Jan houdt van Mozart. Zou Piet het ook doen, nu Jan heeft uitgelegd waarom?

Nico Scheepmaker

Je weet dat ik nog nooit gerookt heb, zelfs geen enkele sigaret! Je weet ook dat ik claim nooit een stripverhaal helemaal uit te hebben gelezen, omdat ik daar geen geduld voor heb. Je zult zeggen: hoe kun je nu wel het geduld opbrengen om boeken met alleen tekst, zonder plaatjes, te lezen, en hoe kun je dan geen *geduld* hebben voor het lezen van verhalen waarvan de helft van de plaatsruimte uit *plaatjes* bestaat? Je zou van iemand zonder veel geduld het tegenovergestelde verwachten! Ik denk dat het 'm zit in die opgedrongen noodzaak om de lezing van de tekst steeds even te onderbreken voor het controleren van de bijbehorende tekening. Je bent in een boek verdiept, maar om de bladzij rinkelt de telefoon, moet je opstaan en je aandacht verleggen naar een ander onderwerp - zoiets. Maar een sluitende verklaring is dat niet, want als ik schrijf word ik ook voortdurend onderbroken door telefoontjes, binnenvallende vrienden, vragende kinderen, etcetera, zonder dat mij dit stoort of zelfs maar irriteert. Wat dat aangaat ben ik een typische oorlogscorrespondent, die, zittend in een bomtrechter, terwijl links en rechts van hem de granaten inslaan en de mitrailleurkogels om zijn hoofd zoemen, onverstoorbaar zijn Ernie Pyle-verslagen voor het thuisfront optikt.

Misschien zit die desinteresse in stripverhalen nog in iets anders, namelijk in het feit dat ik ook zelden een foto in de krant opmerk. Daar lees ik omheen, zonder er naar te kijken, zoals een fietser in de stad automatisch zijn hoofd afwendt als hij om het groepje mensen rond een aangereden verkeersslachtoffer heen zwenkt en haastig doorrijdt. Geen oog voor plaatjes. Maar ik geef toe dat ook dat weer een beetje vreemd is voor iemand die al sinds 1958 een overtuigd televisiekijker is...

Waar het om gaat is dit: zou jij het passend vinden als je zou trachten mij alsnog tot het roken van een sigaret te bewegen? Nee, natuurlijk, dat zou je niet graag op je geweten hebben. Maar waarom wil je mij dan wel, via dat consistentie-principe, ertoe overhalen om de Tom Poes-verhalen van Marten Toonder niet alleen te gaan lezen, maar liefst ook nog te gaan bewonderen en liefhebben? Ik geef toe dat het idee me in zeker opzicht wel aantrekt, want stel dat ik Tom Poes c.s. inderdaad zou ontdekken, dan zou mij nog een karrevracht kostelijke lektuur te wachten staan. Zo kan ik mij ook wel eens verheugen op het lezen van de volledige oeuvres van Graham Greene en Ernest Hemingway, van wie ik nog nooit iets gelezen heb, terwijl ik vermoed dat ik dat toch met graagte zal doen. Ik kan zeventienjarigen ook erg benijden, die hun eerste boek van Harry Mulisch in handen krijgen, voorgoed voor hem gewonnen zijn en zich dan realiseren dat er een stapel van twintig, dertig boeken voor hen klaar staat...

Maar zoals gezegd: op den duur gaat het bij zoiets om een sportieve prestatie: nooit te hebben gerookt, nooit een stripverhaal te hebben uitgelezen, en daar dan totterdood aan vasthouden, vanwege het zorgvuldig opgebouwde imago... Ik heb jouw hele stapel van 33 Tom Poes-boeken (en bijna elk boek bevat twee of drie verschillende verhalen!) mee naar huis genomen en heb gekeken hoe die verhalen

beginnen. Want je weet zo meeslepend uit te leggen waarom dat ene begin: *Diep in het woud woonde eens een vrouwtje, dat twee zoontjes had*, etcetera, zoveel ‘plaisir du texte’ oplevert. Maar wat denk je dan van dit begin:

Nog niet lang geleden woonde er in het diepst van het donkere bomen bos een arme weduwe, die een klein dochtertje had, dat Ivy heette. De bouwvallige hut die hun onderdak bood, lekte aan alle kanten zodat de wind en de regen er vrij spel hadden. Ook nestelde er heel wat ongedierte zoals ratten, torren en padden; maar dat vond het vrouwtje niet erg.

Marten Toonder kan uitstekend schrijven, dat zie ik ook wel. Maar ik realiseerde mij, bij het lezen van al die beginnetjes, ook weer sterk dat ik geen affiniteit heb met, of misschien toch ook weer geen geduld heb voor verhalen over dieren die tot mensen zijn omgevormd. Zoals ik ook heus wel inzie dat Anton Koolhaas een uitstekend schrijver is, zonder dat het mij ooit lukt zoveel belangstelling voor al die dieren op te brengen dat ik een van zijn verhalen tot het eind toe kan uitlezen. *In de ban van de ring* heb ik ook nooit uit kunnen lezen. Misschien kunnen we tot een compromis komen: ik erken dat Marten Toonder een voortreffelijk schrijver en stilist is en jij respecteert mijn onwil om hem te lezen. Weet je wat, ik zal het goed met je maken. Ik zal ook nog *bewijzen* dat Toonder een groot schrijver is. Toen ik een jaar geleden las dat Mien van 't Sant volgens de opgaven van de bibliotheken de meest uitgeleende auteur in Nederland was, heb ik een tiental boeken van haar uit onze bibliotheek in Broek in Waterland geleend en ontdekt dat zij vrijwel al haar romans op een stereotype manier begint: aanhalingstekens openen, een gesproken zin, vaak gevolgd door een uitroepteken, aanhalingstekens sluiten, punt. En daarna niet, voorafgegaan door aanhalingstekens openen, het antwoord van de toegesprokene, maar eerst een rustbrengende alinea beschrijvend proza, en pas daarna het antwoord.

Ik heb, toen ik dit geheim van populair leesgenot ontdekt had, tientallen boeken van erkende binnen- en buitenlandse literatoren uit mijn kast gehaald om te kijken of zij dit schrijversgeheim ook kenden of gekend hadden. Ik vond er maar eentje, maar dat was wel Ljev Tolstoj, en het boek was *Oorlog en vrede...*

Welnu, via deze detectiemethode heb ik kunnen aantonen dat ook Marten Toonder een literator eerste klas is, want afgezien van een enkel slippertje uit de jaren veertig toen hij ook met het gesproken woord begon, begint hij verreweg zijn meeste verhalen gelijk de klassieken met een beschrijving, waarin vrijwel altijd de weersgesteldheid, een brokje natuur en de tijd van het jaar worden genoemd, met daarbij een snufje archaïserende taal. Dikwijls komt er ook een wandelaar nader. Laat ik, ter staving van deze observatie, enkele beginnetjes van verhalen die Marten Toonder na 1980 schreef, citeren:

De wadem (1980):

‘Heer Bommels levensvreugde is dikwijls wat gedrukt als de bladeren gaan vallen, maar dit najaar was het erger dan

anders. Alle dagen zat hij voor de haard te luisteren naar het klagen van de wind in de schoorsteen, terwijl Joost hem vergeefs trachtte op te beuren met het wereldnieuws.' Enz.

Het volledig maken (1981):

'Het uitbotten van het voorjaar geeft heel wat beweging in de natuur. De kruipende ganzerik loopt uit, de knoppen barsten in het struweel en overal keert het leven terug. Zo kan een oplettend reiziger in het ontwakende bos soms vreemde groepjes waarnemen, die uit hun winterverblijven terugkomen.' Enz.

Het ontsollen (1982):

'Toen de lente dat jaar aanbrak, floot een schrale zuidwester om de torens van Bommelstein, terwijl er regenwolken langs het zwerk joegen. De bomen waren nog kaal; maar toch waren er voor de geoefende waarnemer reeds tekenen van het ontluikende jaargetijde te ontdekken. Zo ontpopten zich de eerste florisanten in het natte gras, en over de weg reed de auto van dokter Lapidar, die zich na een bezoek aan het oude slot huiswaarts spoedde.' Enz.

De zelfkant (1983):

'Het was al laat in de herfst, maar omdat het weer mooi was, had Tom Poes zijn reisbuidel gepakt en was er op uit getrokken. Buiten rook het naar rottende bladeren en paddestoelen, en hoe verder hij van huis kwam, hoe eenzamer het landschap werd. Hij keek dan ook verbaasd toen hij achter zich het piepen van een wiel hoorde.' Enz.

De vergelder (1984):

'Bommelstein was al spoedig weer in zijn luister hersteld, maar het gebeurde met de zelfkant had heer Bommel dieper geschokt dan men zou denken. In de lange winter die volgde verviel hij langzamerhand tot een dof tobben, dat zelfs niet minder werd, toen de lente aanbrak.' Enz.

Misdaad en straf (1866):

'Op een snikhete dag in het begin van juli, tegen de avond, verliet een jonge man zijn huurkamer aan de S. dwarsstraat, ging de straat op en begaf zich langzaam, haast besluiteloos, in de richting van de K. brug.' Enz.

De idioot (1869):

'Op een morgen tegen eind november stoomde de trein uit Warschau om een uur of negen in volle vaart op Petersburg aan. Het dooide en de lucht was zo vochtig en mistig dat het lang had geduurd voordat het licht werd en zelfs toen kon je links en rechts uit de coupéraampjes op geen tien pas afstand ook maar iets onderscheiden.' Enz.

De toverberg (1924):

'In het hartje van de zomer reisde er een eenvoudig jongmens van zijn vaderstad Hamburg naar Davos-Platz in het Graubuendense land. Hij was van plan er drie weken te blijven.' Enz.

Na zo'n rustig beginnende inleiding komt doorgaans gesproken woord, althans bij Toonder. Alleen *De spalten* van 1983 onttrekt zich enigermate aan dit beginschema. Najaar, voorjaar, lente, herfst en lente worden daarin niet genoemd en de eerste zin tussen aanhalingstekens blijft ook nog even uit. Een woord als 'nooddruft' echter, kan toch weer makkelijk opboksen tegen 'struweel', 'zwerk' en 'reisbuidel'...

Heb ik zo mijn plicht gedaan, Aart? Ik moet je wel in zoverre teleurstellen, dat ik na geen van die beginnetjes de neiging heb gehad door te lezen. Wel dacht ik, op zoek naar vergelijkingsmateriaal in de wereldliteratuur, toen ik het begin van *De steppenwolf* van Hermann Hesse las: dat zou ik mischien toch eens moeten lezen! Je zendingsdrang is dus niet helemaal vergeefs geweest!

[Nummer 154]

J.M. Bremer
Homerus

Er is een wijdverspreid misverstand dat Homerus' poëzie primitief is en dan bedoelt men: elementair en krachtig, maar niet verfijnd of sophisticated: mensen en dingen worden onverbloemd en ongefilterd onder onze aandacht gebracht, het verhaal vertelt zichzelf in een naïeve opeenvolging van gebeurtenissen en de tekst als geheel heeft een soort van ongelikte eenvoud. Deze appreciatie is al eeuwenoud en het begin ervan moet waarschijnlijk gezocht worden bij Julius Ceasar Scaliger (1484-1555), de vader van Joseph Scaliger (1540-1609). De oude Scaliger, die een ongeremd bewonderaar van de klassieke Latijnse dichtkunst was[1.], heeft in zijn *oetices libri septem* een tweetal hoofdstukken (V ii en iii) opgenomen waarin hij Homerus met Vergilius vergelijkt. Aan het eind vat hij zijn waardeoordeel over Homerus samen in de frase ‘impolita simplicitas’; naar zijn oordeel zou iedere aspirant-dichter zich verre moeten houden van Homerus, en Vergilius als zijn voorbeeld moeten nemen.

Dit misverstand over Homerus is verklaarbaar: ‘Homerus is het absolute beginpunt van de Griekse letterkunde, dus hij moet wel primitief zijn.’ Zoals wij zelf ook aankijken tegen Henric van Veldeke, en tegen dat nog oudere, aandoenlijke distichon:

> hebban olla vogela nestas higunnan
> hinase ic anda tu

Hoe bekoorlijk en hoe primitief! En heeft het wetenschappelijk onderzoek van deze eeuw ons niet geleerd dat Homerus' poëzie thuis hoort onder de noemer ‘oral poetry’? Hij was er dus een van het gilde der ongeletterde zangers die zingen zoals het hun voor de mond komt en hij vertelt onbekommerd, gebruikmakend van zijn repertoire, d.w.z. van de overgeleverde en door hem gememoriseerde vaste woordgroepen (‘formules’) en standaardscènes (bijv. een maaltijd, het aantrekken van de wapenrusting, het duel tussen twee helden): moeiteloos en ook eigenlijk wel achteloos laat hij de hexameters aan de haag van zijn tanden ontglippen. Vergilius daarentegen had, sprekend over zijn eigen dichterlijke werk, gezegd: ‘carmen se ursae more parere et lambendo demum effingere’, zoals een berin de jongen die ze geworpen heeft likt en likt tot ze eindelijk hun vorm hebben gekregen, zo bleef Vergilius aan zijn hexameters werken net zolang tot ze eindelijk klonken zoals hij dat wilde. Verhoudt Homerus zich inderdaad tot Vergilius als ongelikt tot gelikt? Of om het iets minder grof te zeggen: is het zo dat de *Aeneis* een complex en subtiel gedicht is waar de bonkige gestalten van de heroën gehuld zijn in het sombere fluweel van de Vergiliaanse humaniteit, terwijl de *Ilias* (om ons even daartoe te beperken) een primitief gedicht is waar de helden in hun heroïsche en soms stuitende naaktheid rondlopen?[2.]

Het zal duidelijk zijn dat ik het hier niet mee eens ben. Mijn stelling is dat Homerus' poëzie niet een ruwe diamant is, een ongepolijst begin, maar een sophisticated *eind*punt van een ontwikkeling. Die stelling is gewaagd, want waar een van de eerdere fasen van die ontwikkeling geen enkel specimen over is, kan een hard bewijs nooit geleverd worden. Maar toch wil ik een poging wagen om deze stelling aannemelijk te maken en daarbij wil ik nadrukkelijk vooraf stellen dat datgene wat ik ga beweren deels voortkomt uit eigen studie, maar ook voor een belangrijk deel

uit mijn samenwerking met Irene de Jong, die haar proefschrift (UvA) in december 1987 gepresenteerd heeft.[3.]

Ik zal mijn stelling adstrueren door een bespreking van drie elementen van Homerus' dichterschap: - zijn woordkeus; - de vergelijkingen; - het toekijken der goden.

1. Woordkeus

Sinds het baanbrekende onderzoek van Parry[4.] en Lord heerst de mening dat Homerus' poëzie voor een groot deel bestaat uit min of meer vaste woordverbindingen (‘de heerser over de mannen van Agamemnon’, ‘de rozenvingerige dagenraad’) en vaak ook uit op meerdere plaatsen identiek terugkerende versregels. Er is in deze lijn van onderzoek (het onderzoek van Homerus' ‘formulaire techniek’) veel verfijning aangebracht: Hainsworth heeft gewezen op de buigzaamheid van de formules en Hoekstra heeft datzelfde verschijnsel in een taalhistorisch perspectief geplaatst[5.]. Toch bleef bij de geleerden nog het ongemakkelijk besef voortleven dat er in Homerus' keuze van woorden en woordcombinaties een half-automatisch element was, een op mnemotechniek gebaseerde produktiefactor die de zanger in staat stelde om op één avond honderden hexameters onbekommerd en half improviserend ten gehore te brengen: een dichterschap waarin vertelling en directe rede in één continuum van taal en stijl doorklinken. Ik noemde zojuist dat besef ongemakkelijk. Waarom? Omdat iedereen die voor poëzie en vertelling ontvankelijk is, toch ook bespeurt dat er in Homerus meer aan de hand is dan dat.

Nu had Parry zijn onderzoek vooral gericht op de vertellerstekst en dan nog op bepaalde stereotype segmenten daarvan: gevechtscènes, inleidingen op directe rede e.d.

Maar de *Ilias* bestaat voor bijna de helft uit directe rede (45%) en de Odyssee zelfs voor beduidend meer dan de helft (67%). De rhetorische kracht van de directe rede bij Homerus is al eerder door velen bestudeerd en geprezen en er was wel een globaal besef dat die kracht voor een aanmerkelijk deel erop berust dat in de stukken directe rede de woordkeus en frasering veel minder stereotiep is dan in de vertelling. Toch is pas sinds kort op dit gebied systematisch onderzoek verricht[6.] en daaruit is gebleken dat de dichter voor de directe rede om zo te zeggen een apart lexicon heeft; vooral de woorden die op evaluatieve en emotionele wijze verwijzen naar handelingen of personen worden bijna uitsluitend daar, in de directe rede aangetroffen: bijv.: χαχος, αγαδος, δαιμουιος, σχετλιος, αταςδαλος, υηλεησ, αινος, αγαυος, μειλιχος, ηπιος, υβρις; de zelfstandige naamwoorden op - ϑεοσυιη.

tempel van Poseidon

Ook werkt de dichter alleen in de directe rede met verfijnde compounds als δυσαριοτοτοχεια (XVIII, 54), met rhetorische opgestapelde negativa als αφρητψρ, αδεμιοτος, αυεσιος (IX, 63). Zelfs wat kleine woordjes als μαλα, λιηυ, betreft is de discriminatie t.o.v. de vertellerstekst opvallend: die komen daar niet of nauwelijks voor, al evenmin als superlatieven[7.]. Dit alles komt erop neer dat Homerus in de *vertellerstekst* de gebeurtenissen zo vertelt dat het publiek zelf door te luisteren naar *wat de personages tegen elkaar zeggen* zich een oordeel vormt over de morele substantie van het verhaal, net zoals dat bij een toneelstuk het geval is. Dit moet dan ook wel de reden zijn waarom Aristoteles in zijn *Poetica* Homerus prijst als uniek onder de epische dichters: 'omdat hij alleen ons een toneelvoorstelling biedt' (1448b35). Niet zonder enig sarcasme noteert Griffin: 'All this ought to pose a general question to the oralists, which I express rather boldly by saying that in important senses the Homeric epics have two vocabularies' (40). En wanneer hij Parry's uitspraak citeert dat bij de keuze van epitheta de zanger zich laat leiden door overwegingen van versbouw en metrum *en anders niets* (cursivering van mij, JMB), voegt hij daaraan toe, met een moordende hoffelijkheid: 'the phaenomena should not be oversimplified' (50).

Nu heeft Griffin zelf zich aan een bepaalde simplificatie schuldig gemaakt (waarin ik hem tot op dit punt in mijn betoog gevolgd heb) door te doen of er niet anders is dan vertellerstekst en directe rede. Het is de verdienste van De Jong dat zij wijst op de buitengewoon boeiende overgangszone tussen die twee, nl. waar de verteller weliswaar niet een personage aan het *woord* laat, maar wel diens indrukken of gedachten weergeeft. Zij toont aan dat in een aantal gevallen passages waar Griffin geen raad mee weet, nl. waar emotioneel evaluerende woorden in de vertellerstekst voorkomen, op deze wijze toch aan de personages toegeschreven kunnen worden, in een soort van 'discours indirect libre'. Een goed voorbeeld is de passage waar Menelaus voor het eerst in de *Ilias* Paris naar voren zien komen en hem te lijf wil: ως εχαρη Μενελαοσ 'αλεξαυδρος δεοειδη οφδαλμοισιν ιδωυ, φατογαρ τεισασθαι αλειτηυ (III, 28-29) Het woord αλειτης, 'zondaar, 'schurk', is een kwalificatie die niet zozeer door de verteller als wel door Menelaus aan Paris wordt gegeven. De Roy van Zuydewijn vertaalt het dan ook met vrije indirecte rede: 'nu zou hij die man voor zijn wandaden straffen'.

Een ander voorbeeld is wat Homerus doet met het woord αχηδεστως, 'meedogenloos'. Dat woord komt vijf maal voor in de directe rede en slecht één maal in de vertellerstekst, nl. waar Andromache in boek XXII de stadsmuur beklimt en dan, boven gekomen, ziet hoe Hector door Achilles' paarden voortgesleept wordt: του δε υοησευ ελχομευου προσευ πολοσ, ταχεες δε μιυ ιπποι ελχου αχηδεστως χοιλας επι υηας Αχαιωυ. (XXII 464-5). Het is Andromache die dit ziet en het bijwoord αχηδεστως drukt *haar* emotionele reactie uit: 'ach, dat die paarden dat zo maar doen zonder enig mededogen!' Het feit *dat* Achilles Hector achter zijn wagen aan bindt, de wagen bestijgt en de zweep over de paarden legt was in 395-404 tamelijk technisch beschreven in de vertellerstekst; nu pas, nu de verteller ons het kijken en voelen van Andromache laat meebeleven, valt het geladen woord αχηδεστως.

Tot zover over dit eerste, voor een gedicht zo fundamentele, aspect van de homerische poëzie: de woordkeus. De conclusie mag zijn dat Homerus in veel hogere mate fijnzinnig en kieskeurig zijn woorden kiest en hanteert dan

men wel dacht. We hebben hier niet te maken met een grotendeels geautomatiseerde versificator, maar met een zijn woorden welbewust kiezende en ter plaatse precies aanwendende dichter.

2. De vergelijkingen

Bowra had er al op gewezen dat vergelijkingen een vast bestanddeel zijn van epische poëzie in allerlei culturen in en buiten Europa[8.]; omdat dat telkens ook dichtertradities zijn op basis van 'oral poetry', kon het niet anders of er zou een studie verschijnen over het traditionele en orale karakter van de homerische vergelijking. Die kwam er dan ook, met de monografie van Scott[9.]. Deze Scott komt echter tot de bevinding dat de kwalificatie oraal en traditioneel alleen van toepassing is op het verschijnsel van de vergelijking als zodanig, en op het voorkomen van bepaalde typen van vergelijkingen op bepaalde punten van het verhaal: zo wordt bijv., wanneer een strijder zijn wapenrusting aantrekt, de schittering van zijn wapens meermalen vergeleken met de fonkeling van een ster; als hij aanvalt, wordt hij vergeleken met een leeuw; als hij sneuvelt, met een neerstortende boom.

Maar, zegt Scott, het is waarschijnlijk dat Homerus oorspronkelijk en vernieuwend is geweest in twee belangrijke opzichten: ten eerste in de brede uitwerking van de vergelijking en ten tweede in de lading die hij aan vergelijkingen gaf.

(1) In de uitwerking zelf: want er is gezien het materiaal dat Bowra aandraagt, alle reden om aan te nemen dat alleen de korte vergelijkingen traditioneel zijn: 'een schild als een bolwerk' (VII, 219), 'Achilles gaat te keer als een leeuw' (1, 320) enz. In een linguistische studie van het homerische vocabulair heeft Shipp[10.] aangetoond dat juist in de uitwerking een hoog percentage aangetroffen wordt van vormen die op linguistische gronden 'laat' genoemd moeten worden; hij verklaart deze toestand door de hypothese dat veel van die uitwerkingen door latere rhapsoden aan de *Ilias* zijn toegevoegd. Scott prefereert (en daar wil ik hem graag in volgen) aan te nemen dat de 'laatheid' van deze taalelementen erop wijst dat het moment waarop de uitgewerkte vergelijkingen komen, het moment is waarop Homerus, zéker gebruikmakende van overgeleverd poëtisch materiaal, nu juist zijn eigen superioriteit als dichter demonstreerde.

(2) In de lading die Homerus aan zijn vergelijkingen gaf. Hier zou veel over te zeggen zijn: ik beperkt mij tot een groep van vergelijkingen die door (alweer) Irene de Jonge op treffende wijze 'assimilated similes' genoemd zijn. Wat is het geval? Wie de tekst van *Ilias* of *Odyssee* leest gaat ervan uit dat de stem die hij hoort en de visie die hij geboden krijgt, die van de verteller zijn; en dat dit misschien wel bij uitstek geldt voor de vergelijkingen. In zeer vele gevallen is dat inderdaad zo: men kijkt van een zekere afstand met de verteller mee, naar wat aan de heroïsche personages overkomt. Juist die afstand maakt het mogelijk dat een vergelijking in sommige gevallen de gebeurtenis ironiseert, bijvoorbeeld wanneer in *Ilias* IV, 141vv. het bloed dat Menelaos met schrik uit een oppervlakkige wond over zijn been ziet lopen, door Homerus vergeleken wordt met purperen lijntjes die een kunstvaardige vrouw aanbrengt op een voorwerp van blank ivoor, of wanneer hij het rusteloos ronddraaien van Odysseus op zijn bed (20.25 vv.) vergelijkt met een grote worst die boven een vuurtje geroosterd wordt: zoals wij in onze taal zouden zeggen 'hij lag op hete kolen'! Maar er zijn ook vergelijkingen waarin het gezichtspunt van een der personages wordt geboden en we vinden die juist op belangrijke plaatsen van

de vertelling. In boek XXII van de *Ilias* maar liefst vier: 25-33, 92-98, 157-166 en 405-411. Ik zal daarvan alleen de eerste twee kort bespreken; de derde komt straks in mijn vierde hoofdstukje nog te pas.

Priamus, staande op de stadsmuur, ziet dat zijn zoon Hector als enige daar buiten de stadsmuur is gebleven om Achilles op te wachten; in de verte komt Achilles in volle vaart aanrennen.

> Priamos kreeg hem het eerst in het oog, toen de grijzende koning
> hem door de vlakte zag gaan in zijn blinkende uitrusting een heldere
> ster zoals in de nazomer, tijdens de hondsdagen, stralend
> rijst in het diepst van de nacht tussen talloze andere sterren;
> Hond van Orion wordt hij genoemd door de mensen en waar hij
> veruit het helderste licht geeft, is hij een teken van onheil
> die met kwaadaardige koortsen bezoekt de rampzalige mensen -
> zo, om de borst van de rennende held, blonk het brons van zijn rusting.
> (25-32, in vert. van De Roy van Zuydewijn)

Deze vergelijking laat ons meekijken met de angstige blik van de koning die het onheil onafwendbaar ziet naderen. Hector bleef staan bij de Skaïsche poort, ondanks de smeekbeden van zijn vader en moeder (35-91) en

> wachtte zijn naderende vijand, de reusachtige Achilles.
> Zoals een slang in de bergen na 't eten van giftige kruiden
> dicht bij zijn hol iemand afwacht - in razende woede ontstoken
> kronkelt hij zich bij zijn hol met angstwekkend starende ogen -
> zo was ook Hector een en al strijdlust; hij week niet terug en
> steunde zijn blinkende schild op een uitspringend deel van de stadsmuur.
> (92, 97, zelfde vert.)

Het adjectief πελωριος heb ik hier (mijn enige correctie op De Roy) met 'reusachtig-dreigend' weergegeven; want waar het in de homerische gedichten voorkomt, is het bijna uitsluitend in directe rede, waar een personage iets of iemand als reusachtig en gevaarlijk ervaart en beschrijft. Zoals de slang op de grond ligt en een hoge gestalte dreigend ziet naderen, maar desondanks niet wijkt van zijn hol: zo Hector. Met Hectors ogen zien we Achilles naderbij komen.

In deze twee gevallen heeft de dichter dus op bijzonder subtiele manier het gezichtspunt dat in de vergelijking onder woorden gebracht wordt geassimileerd aan dat van het personage waar het om gaat. Qua techniek van vertellen is hij een heel eind verder gekomen dan de eenvoudige 'Kurzvergleiche' die hij van zijn voorgangers had geleerd.

3. Het toekijken der goden

Voor het bewustzijn van de Grieken, zo vroeg als teksten daarover enige bewering veroorloven, is de macht van de goden voor het belangrijkste deel 'in den hoge' gesitueerd en niet primair in de diepte, in de aarde (dit laatste schijnt bij de pre-helleense religiositeit wel het geval geweest te zijn). De oppergod, Zeus, afstammend van Ouranos, heeft zijn plaats 'in den hoge', op bergtoppen en met name op de Olympus. Vandaar overziet hij alles. Datzelfde doet ook de zon. Dat toezien heeft niet alleen een kosmische betekenis, maar wordt door de mensen ook gevreesd, omdat het consequenties heeft voor hun ethisch handelen: de goden straffen de boosdoeners. De locus classicus voor dit bewustzijn is in het derde boek van de *Ilias* te vinden, wanneer Grieken en Trojanen een wapenstilstand sluiten en met eden bekrachtigen. Agamemnon bidt dan:

> Zeus, van de Ida heersende, roemrijke, machtige Vader!
> En gij, Helios, alziende, alleshorende godheid,
> gij rivieren en aarde en gij die vanonder het aardrijk
> doden aan straf onderwerpt - een elk die een meineed gepleegd heeft -
> u roep ik aan als getuigen en vraag u dit pact te bewaken. (176-80)

Als de straf al gevoeld wordt als een die althans voor doden zich afspeelt onder de aarde, zeker is dat de inspectie berust bij de hemelgoden. In *Odyssee* 17, 484-7 wordt zelfs gesteld dat de hemelgoden zich niet vergenoegen met inspectie vanuit de hemel maar dat zij soms, op mensen gelijkend, de steden bezoeken en in ogenschouw nemen hoe mensen zich aan de wet houden, dan wel zich aan anderen vergrijpen[11.].

Welnu, Homerus doet méér dan het doorgeven van deze traditionele voorstelling. Hij kent aan de goden een nieuwe functie toe, en maakt hen tot een in het epos ingebouwd publiek. Zij kijken toe, precies zoals publiek toekijkt bij sportwedstrijden of een toneelvoorstelling[12.]. Meestal kijken ze geboeid (IV, 1-4) en geamuseerd (VII, 61), een enkele maal met een voorbijgaande emotie van medelijden (XVI, 431; XXII, 169), soms ook is hun blik door iets anders afgeleid (XIII, 1-7)[13.]. En wanneer Achilles eindelijk weer ten strijde trekt en het er naar uitziet dat hij zijn woede aan de Trojanen gaat koelen, komen de goden zelfs en bloc naar beneden om beter te kunnen kijken (XX, 136-7) en nemen plaats op twee 'tribunes' in de vlakte van Troje, de philhelleense goden op de ene en de philotrojaanse op de andere (XX, 145-52). Overigens duurt het niet lang of de goden, aldus in twee kampen verdeeld, gaan elkaar te lijf, in de zgn. Theomachie (bk XXI). Vanaf zijn Olympische loge vermaakt

Zeus zich dan kostelijk met het kijken naar dit goddelijk handgemeen. (XXXI, 388 vv.).

Odysseus tuurt naar zijn vaderland

Op zich is dit al een vertellerskunstgreep van buitengewoon hoog gehalte, en het publiek van Homerus heeft er zeker van genoten om zich door hem telkens in de Olympische fauteuils te laten duwen en van daaruit mee te kijken[14.]. Wil Homerus dan bereiken dat wij met het perspectief van de goden naar de gebeurtenissen rond Troje, naar de lotgevallen van Achilles en Patroclus, van Hector en Andromache moeten kijken? Ja, maar uiteindelijk ook beslist weer *niet.* Er zijn vele gegevens die pleiten voor de stelling dat hij dat niet bedoeld heeft; één daarvan is duidelijk voor eenieder die met aandacht de passage *Ilias* XXII 158-166 leest. Achilles achtervolgt Hector rond de muren van Troje en tijdens dit hardlopen passeren de mannen de bronnen van Scamander:

zittend: Homerus

> Daarlangs renden zij voort, de vluchteling en zijn belagersterk
> was de eerste genoeg, veel sterker was echter de tweede,
> en om het hardst liepen zij, want niet om een rund of een draagschild
> snelden zij voort, de gewone prijs bij de wedloop der mannen,
> maar om het leven van Hector, de paardenbedwingende krijgsheld.

De verteller maakt hier dus expliciet duidelijk dat wij, stervelingen als we zijn, ons goed moeten realiseren dat we die *niet* ontspannen, als toeschouwer bij een wedstrijd, kunnen aanzien: het gaat om het leven en de dood van de mens Hector, wiens vrouw en kind de verteller ons in boek VI heeft laten ontmoeten, wiens dapperheid, overmoed en beoordelingsfouten hij ons heeft verhaald in de loop van de *Ilias* en naar wiens wanhoopsrede we zojuist in boek XXII 99-130 hebben geluisterd.

Maar dan gaat de tekst als volgt verder:

> Zoals bij lijkspelen voor een gesneuvelde vriend om een mooie
> kampprijs, drievoet of vrouw, wordt gerend en zoals dan de paarden,
> eerste klas dravers, in vliegende vaart om het keerpunt heen zwenken,
> zo, op hun vliegende voeten, renden zij verder en keerden
> driemaal om Priamos' stad, ten aanschouwen der eeuwige goden.

Hiermee benadrukt de dichter dat het in de ogen der goden wél een wedstrijd is waarnaar zij kijken, zoals de leden van de Engelse aristocratie door hun verrekijkers naar de Ascot races kijken: geboeid, en zelfs zó, dat het hun spijt wanneer een dierbaar paard verongelukt: maar ze zijn ten eerste Britten en ten tweede steenrijk, dus het doet hun in wezen niets. Zo is het ook met de goden in de *Ilias*: omdat ze zelf onsterfelijk zijn en probleemloos leven (ρετα ζωουτες), zijn ze niet ontvankelijk voor de ernst en de tragiek van het door geboorte en dood ingeperkte mensenbestaan.

En om nog beter duidelijk te maken dat het afstandelijk perspectief van dit goddelijk publiek niet het enig-mogelijke is, heeft de verteller, juist in dit boek waar het er zo op aan komt, een tweede, menselijk publiek in zijn vertelling ingebouwd: Priamus en Hecabe, die op de muren van Troje staan en dit alles moeten aanzien, en tenslotte Andromache die pas wanneer Hector gedood is, het gegil en geschreeuw vanuit haar huis verneemt en naar de muren rent en dan, dodelijk geschrokken ziet hoe Hector voortgesleept wordt, άχηδέστως.

Dit laatste woord brengt mij terug bij mijn eerste hoofdstukje, van de woordkeus, en signaleert dat het tijd is om deze uiteenzetting af te ronden. Ik wil eerst met nadruk stellen dat mijn drie hoofdstukken niet een volledige opsomming zijn van alles wat Homerus tot een groot, geraffineerd en meeslepend verteller maakt. Maar ze geven misschien te zamen voldoende aanleiding om de stelling dat Homerus een primitief dichter is te weerspreken. Als ze ook aanleiding zijn voor de lezers van het BZZLLETIN[15.] om zelf Homerus (weer) ter hand te nemen, zou ik daarmee zeer gelukkig zijn.

Eindnoten:

1. Hij gaf aan zijn begaafde zoon een uitzonderlijk grondige training in Latijn, maar hield hem verre van het Grieks; pas na de dood van Scaliger senior, toen Joseph als student in Parijs aankwam, kon hij een begin maken met Grieks te leren. Over vader en zoon Scaliger zie R. Pfeiffer, History of Classical Scholarship, Oxford 1976, 113-119. Over Joseph Scaliger, die de laatste dertien jaar van zijn leven doorbracht in Nederland als hoogleraar te Leiden verscheen onlangs een monumentale studie van de hand van A. Grafton, Joseph Scaliger, Oxford 1983.
2. Zie bijvoorbeeld de tekeningen van Leonard Baskin waarmee Richard Lattimore zijn Ilias-vertaling heeft laten illustreren: The Iliad of Homer, Chicago 1962.
3. I.J.F. de Jong, Narrators and Focalizers. The presentation of the story in the Iliad. B. Grüner, Amsterdam 1987.
4. Het verzamelde werk van Milman Parry is na zijn dood uitgegeven door zijn zoon Adam Parry: The Making of Homeric Verse, Oxford 1971.
5. J.B. Hainsworth, The Flexibility of the Homeric Formula, Oxford 1968; en A. Hoekstra, Homeric Modifications of Formulaic Prototypes, Amsterdam 1965.
6. I. Opelt, ‘Gefühlwörter bei Homer’, Glotta 56 (1978), 170-190; J. Griffin, ‘Words and Speakers in Homer’, JHS 106 (1986), 36-57; en I.J.F. de Jong, Narrators etc. (reeds geciteerd in noot 3).
7. ‘It seems that the superlative involves a claim, and so an emotional attitude, which the narrator prefers to avoid,’ zegt Griffin in het zojuist vermelde artikel op blz. 49.
8. C.M. Bowra, Heroic Poetry, Oxford 1952, 266-176.
9. W.C. Scott, The Oral Nature of the Homeric Simile, Leiden 1974.
10. G. Shipp, Studies in the Language of Homer, Cambridge 1972 (tweede editie).
11. De rol van de goden als bestraffers van het kwaad is in de Odyssee overigens minder problematisch dan in de Ilias. Na de met eden bezworen wapenstilstand van III 276 vv. is het nota bene Zeus zelf die besluit dat Athena de Trojanen moet aanzetten tot verdragsbreuk, en zij krijgt Pandarus zo gek (IV 93 vv.). Dezelfde Athena staat Diomedes dan weer bij wanneer hij Pandarus doodt (V 290-296).
12. Zie het slothoofdstuk van J. Griffins Homer on Life and Death, Oxford 1980.
13. Het hele ‘bedrog van Zeus’ in boek XIV is op de idee gebaseerd dat Hera Zeus' aandacht wil afleiden door een sterke prikkel van geheel andere aard!
14. Men kan hiermee heel goed de kunstgreep vergelijken die de Odysseedichter toepast wanneer hij in de boeken 6 t/m 8 de Phaeaken beschrijft als paradijselijk gelukkige mensen die leven in overvloed, en dan Odysseus aan hén zijn grote reisverhaal laat doen (bk. 9 t/m 12).
15. Een uitgebreide versie van dit artikel verschijnt in Hermeneus 1988.

Homerus
Odyssee

In het hieronder afgedrukte fragment uit Homerus' Odyssee boek V, vers 1 t/m 155, wordt de god Hermes, de bode van Zeus, er door een besluit van de godenvergadering op uitgestuurd naar de nimf Kalypso die het verre eiland Ogygia bewoont. Hij moet haar meedelen dat zij op bevel van Zeus de man Odysseus - die bij haar vertoeft en die zij uit zee heeft gered - naar zijn vaderland moet laten vertrekken.

De vertaling is ontstaan als voorleesstuk voor een kleine kring. Daarbij heb ik mij laten leiden door een aantal overwegingen:

1. *ik wilde zeer dicht bij de tekst blijven, met reminiscenties aan de vroegere gymnasiumvertalingen van sommige der Homerische formules;*
2. *ik heb ernaar gestreefd het lopende verhaal te behouden en de vele, in het genre gebruikelijke, herhalingen heb ik niet geschuwd, noch het epische 'en', beginwoord van zeer veel zinnen;*
3. *ik heb geen enkele poging gedaan de maat - de hexameter-in het Nederlands na te bootsen die:*
    - *a) wezensvreemd is aan onze taal en*
    - *b) gemakkelijk leidt tot 'metrisch knutselwerk' dat ik wilde vermijden, met de erkenning dat er vertalers zijn die dat uitstekend beheersen; voor mijn doel vond ik die werkwijze in elk geval ongeschikt.*

En de dageraad stond op uit haar bed, van de zijde van de fiere Tithónos om licht te brengen aan onsterflijken en stervelingen. Maar de goden gingen ter zitting en onder hen natuurlijk Zeus die dondert in de hoogte en wiens macht het grootst is.

Temidden van hen bracht Athene de vele zorgen van Odysseus in herinnering, want ze trok het zich aan dat hij in het paleis van de nimf was.

'Vader Zeus en jullie andere gelukzalige, eeuwiglevende goden, laat geen enkele skepterdragende koning voortaan nog vrijwillig zacht en vriendelijk zijn of ook fatsoenlijk, laat hij altijd maar lastig zijn en wandaden begaan! Want geen van de mensen over wie hij regeerde, voor wie hij vriendelijk was als een vader, herinnert zich nog de goddelijke Odysseus. Maar hij zit op een eiland en ondergaat deerlijk leed in het paleis van de nimf Kalypso die hem onder dwang tegenhoudt. Maar hij kan zijn vaderland niet bereiken, want hem staan geen schepen met roeiriemen en makkers ter beschikking die hem zouden kunnen geleiden over de brede ruggen van de zee. Nu beramen ze weer een plan om zijn geliefde zoon op de terugweg naar huis te doden.

Want die ging op weg om iets van zijn vader te vernemen, naar het goddelijke Pulos en naar het stralende Lakedaimon.'

Haar ten antwoord sprak de wolkenverzamelaar Zeus: 'Mijn kind, welk woord ontsnapte daar aan de haag van je tanden, heb je dan niet zelf dat plan verzonnen dat Odysseus werkelijk zich bij zijn terugkeer op hen [de vrijers] zal wreken? Geleid jij nu Telemachus, kundig, want dat kan je, opdat hij geheel ongedeerd zijn vaderland zal bereiken, maar de vrijers op hun schip zonder succes terugkeren.' Zo sprak hij en tot Hermes, zijn geliefde zoon, zei hij: 'Hermes, jij bent nu eenmaal ook in andere gevallen mijn bode, deel de nimf met de mooie vlechten het feilloos besluit mee van de thuiskomst van Odysseus de onversaagde, hoe hij zal terugkeren, noch onder geleide van goden, noch van sterflijke mensen. Maar hij zal op een stevig inelkaar

gezet vlot onder ontberingen op de twintigste dag het grofkluitige Scheria bereiken, het land van de Faiaken die aan de goden verwant zijn.

Die zullen hem in hun hart bijzonder vereren als een god en hem op een schip begeleiden naar zijn geliefd vaderland, na hem rijkelijk koper en goud en stoffen te hebben meegegeven, veel, zoveel als Odysseus zelfs nooit uit Troje zou hebben meegebracht, indien hij ongedeerd was teruggekeerd met zijn aandeel in de buit.

Want zo is zijn lot: de zijnen weer te zien en het hoog overdakte huis te bereiken èn zijn vaderland.'

Zo sprak hij en hij was niet ongehoorzaam, de Argosdoder, gever van goede gaven.

En terstond daarna bond hij onder zijn voeten de fraaie sandalen, de onverslijtbare gouden, die hem altijd droegen zowel over het water als over de onmetelijke aarde, met de adem van de wind. En hij nam de staf waarmee hij de ogen van de mensen betovert, van wie hij maar wil, en weer anderen die slapen wekt hij. Met die staf in zijn handen vloog hij, de krachtige Argosdoder.

Nadat hij over Pieria was heengevlogen, daalde hij uit de hemel naar de zee en snelde vervolgens over de golven gelijkend op een meeuw, die over de woeste deining van de eindeloze zee, jagend op vissen, zijn verendek bevochtigt met schuim.

Daarop gelijkend snelde Hermes over de vele golven. Maar toen hij dan het eiland had bereikt, het verre, stapte hij daar uit de viooltjeskleurige zee aan land en liep door totdat hij de grote grot had bereikt waar de nimf met de mooie vlechten woonde.

En hij trof haar binnen aan. Een groot vuur brandde in de haard, en tot ver over het eiland hing een geur van kleingehakt brandend ceder- en larikshout.

En zij, binnen zingend met mooie stem, gaande langs het weefgetouw, weefde met gouden spoel.

Een weelderig bos groeide rondom de grot, els, populier en welriekende cypres. En daar nestelden vogels met lange vleugels, kauwen en haviken en kraaien met spitse tong, die altijd op zee in de weer zijn. Rijpe wingerd slingerde zich om de gewelfde grot en was beladen met trossen. Vier bronnen op een rijtje stroomden met helder water, dicht bijelkaar, elk een andere kant op. Daaromheen bloeiden zachte weiden met viooltjes en selderij.

En daar zou zelfs een onsterflijke, als hij daar kwam, zijn ogen uitkijken en zich verheugen in zijn hart. Daar stond in bewondering de Argosdoder, gever van goede gaven. Maar toen hij alles had bewonderd in zijn hart, ging hij vervolgens de grote grot binnen; en heel goed herkende ze hem van gezicht, Kalypso, de stralende onder de godinnen; want alle onsterflijke goden kennen elkaar, zelfs indien één van hen verweg een paleis bewoont.

Maar niet trof hij de fiere Odysseus binnen aan, want die zat te wenen op een kaap, waar hij gewoonlijk zat, zich aftobbend onder tranen en jammerklachten en smarten. Steeds keek hij tranen plengend uit over de oneindige zee. Aan Hermes vroeg Kalypso, de stralende onder de godinnen, nadat ze hem op een schitterende glanzende troon had doen plaats nemen:

‘Waarom Hermes met de gouden staf, ben je me daar gekomen, eerbiedwaardige en lieve vriend? Want anders kom je niet dikwijls. Zeg wat je op je hart hebt, want mijn innerlijk spoort me aan het te vervullen, als ik het kan vervullen en als het vervulbaar is.’

En nadat ze zo had gesproken, zette de godin een tafeltje bij hem neer beladen met ambrozijn en zij mengde de rode nektar.

Echter hij dronk en at, de Argosdoder, gever van goede gaven.

Maar toen hij de maaltijd had genuttigd en zich had verkwikt, toen dan sprak hij haar ten antwoord de woorden: ‘Je vraagt mij, godin, waarom ik, een god, ben gekomen, maar ik zal je feilloos het verhaal vertellen, want je vraagt erom. Zeus droeg mij op hierheen te gaan, tegen mijn zin; want wie zou vrijwillig over zo'n oneindig stuk zilt water snellen? Ook is er geen enkele stad dichtbij van stervelingen die offers en uitgelezen brandoffers brengen aan de goden. Maar het is volstrekt onmogelijk, hoe dan ook, dat een andere god voorbijgaat aan het plan van de aegisdragende Zeus, of het verijdelt.

Hij zegt dat er een man is hier bij jou, de ongelukkigste van al die mensen die rondom de stad van Priamus vochten negen jaar lang. [In het tiende jaar, na de stad te hebben verwoest, gingen ze naar huis, maar op de terugtocht beledigden zij Athene, die een kwade storm en lange golven op hen afstuurde. Daar kwamen alle andere voortreffelijke makkers om, maar hem brachten winden en golven hierheen.]

Die man nu, beveelt hij jou zo snel mogelijk te laten gaan; want voor hem is niet het lot weggelegd hier ver van zijn geliefden te sterven, maar het is hem nog vergund zijn geliefden te zien en te bereiken het hoogoverdakte huis en het vaderland.’

Zo sprak hij en zij huiverde, Kalypso, de stralende onder de godinnen, en tot hem sprak zij de gevleugelde woorden:

‘Hard zijn jullie, goden, afgunstig, meer dan anderen, die het godinnen misgunnen met mannen naar bed te gaan, openlijk, wanneer iemand een lieve man tot echtgenoot maakt.

Zo misgunden jullie, gemakkelijk levende goden, toen de rosevingerige Eoos Orion koos, het haar net zo lang, totdat op Ortugia de kuise Artemis op de gouden troon, met zachte pijlen op hem toekwam en hem doodde.

Zo ook toen Demeter met de mooie vlechten - toegevend aan haar verlangen - zich in liefde met Jasion verenigde op een driemaal geploegde akker. Maar niet lang bleef het onopgemerkt voor Zeus, die hem doodde met zilverwitte bliksem hem treffend. Zo misgunnen jullie het mij nu weer, goden, dat er een sterflijk man bij mij is.

Die heb ik gered, toen hij zat op een kielbalk, alleen, omdat Zeus zijn snelle schip met zilverwitte bliksem had getroffen en gekliefd middenop de wijnkleurige zee. Toen kwamen al zijn edele makkers om, maar hem droegen wind en golven hierheen. Hem vertroetelde ik en ik gaf hem te eten en beloofde hem onsterflijk te maken en gevrijwaard voor ouderdom alle dagen. Maar omdat het volstrekt onmogelijk is dat een andere god, hoe dan ook, voorbijgaat aan het plan van de aegisdragende Zeus of het verijdelt, moet hij maar zijn ongeluk tegemoet gaan - wanneer Zeus hem ertoe aanzet en hem dwingt - op de onmetelijke zee. Maar ik kan hem op geen enkele manier geleide geven, want mij staan geen roeischepen en makkers ter beschikking die hem zouden kunnen begeleiden over de brede ruggen van de zee. Maar wel zal ik hem bereidwillig raad geven en ik zal niets achterhouden, opdat hij geheel ongedeerd zijn vaderland zal bereiken.’

Tot haar sprak op zijn beurt de Argosdoder, gever van goede gaven:

‘Laat hem dan nu zo gaan, en hoed je voor de toorn van Zeus, opdat hij niet op de een of andere manier in woede ontstoken, later boos op je wordt.’

En toen hij zo had gesproken, ging hij weg, de krachtige Argosdoder. En zij, de machtige nimf, ging naar de fiere Odysseus, omdat ze gehoor gaf aan de berichten van Zeus. En hem trof ze aan, gezeten op een kaap; en altijd waren zijn ogen nat van tranen, want zijn zoete levensdagen vloden heen, terwijl hij jammerde over zijn terugkeer, omdat de nimf hem niet meer behaagde. Maar de nachten sliep hij ook gedwongen in de gewelfde grotten, onwillig bij haar die wel wilde.

(vertaling: Evelien van Leeuwen)

A. Maria van Erp Taalman Kip
Sappho

Over het leven van Sappho is weinig bekend. Dit geldt trouwens voor bijna alle Griekse dichters en het hoeft geen belemmering te zijn voor het begrijpen van hun werk. Wel kan de interpretatie van het werk bemoeilijkt worden wanneer we slecht op de hoogte zijn van de historische en sociale context waarin een auteur leefde en van de literaire traditie waarin hij of zij werd gevormd. Deze moeilijkheid doet zich, tot op zekere hoogte althans, ook in het geval van Sappho voor.

Wat we redelijk zeker weten is het volgende. Sappho leefde rond 600 v.Chr. in de stad Mytilene op het eiland Lesbos. Summiere biografische notities (o.a. in het Byzantijnse lexicon de *Suda*) bieden zeven mogelijke namen voor haar vader, de namen van haar man, haar dochter en haar broer. Een van die broers zou als koopman veel geld gespendeerd hebben aan een hetaere in Naucratis, een Griekse factorij in Egypte, en Sappho zou daarover in haar gedichten haar ongenoegen hebben geuit. Het verhaal is o.a. doorgedrongen tot het geschiedwerk van Herodotus en het zal wel op waarheid berusten. Uit de ons bewaarde resten van Sappho's poëzie valt de geschiedenis niet meer te reconstrueren, maar wel wordt (in fr. 5) de wens uitgesproken dat een broer, die op de thuisreis is, zijn misstappen goed maakt en in een ander fragment wordt zelfs de naam van de betrokken vrouw genoemd. Ook Sappho's dochter vinden we terug in haar poëzie: ‘ik heb een mooi kind dat lijkt op gouden bloemen, mijn geliefde Cleïs...’ (fr. 132).

Het zijn echter niet Sappho's broers of haar dochter die de belangrijkste rol spelen in haar poëzie, maar veeleer de jonge meisjes door wie ze klaarblijkelijk werd omringd. Het is moeilijk ons hiervan een precieze voorstelling te maken. In de 2e eeuw na Chr. heeft de retor Maximus van Tyrus een vergelijking getrokken met de kring jonge mannen die zich om Socrates placht te verzamelen. Het door hem geschetste beeld is fascinerend, maar op één punt

gaat de vergelijking ongetwijfeld mank. Socrates immers ging rond door de straten van Athene en wie in gesprek met hem wilde treden of wilde horen hoe hij met anderen discussieerde kon zich bij hem voegen. Sommigen waren regelmatig in zijn omgeving, anderen sporadisch, maar het ging in ieder geval om mannen en jongens die konden gaan en staan waar ze wilden. Zo kan het met de meisjes rond Sappho niet gegaan zijn, zeker niet als we bedenken dat zij gedeeltelijk van elders kwamen, o.a. uit Griekse steden in Klein-Azië. Deze informatie vinden we in de *Suda* en zal, via vele tussenschakels, wel teruggaan op wat Sappho zelf in haar gedichten meedeelde. Bevestiging vinden we in fr. 96, waar de 'ik' troostende woorden spreekt tot het meisje Atthis, dat treurt over de afwezigheid van een favoriete metgezellin. Over haar wordt gezegd: 'zij schittert nu onder de Lydische vrouwen' (v. 6). Zij is dus blijkbaar teruggegaan naar haar land van herkomst en zo is ook in andere fragmenten sprake van een, kennelijk definitief, afscheid.

Men kan hier natuurlijk de vraag opwerpen of het gewettigd is Sappho's gedichten als autobiografisch materiaal te gebruiken. Mogen we het dichter-ik wel gelijk stellen aan het biografische-ik en mogen we wel aannemen dat het meisje dat 'nu schittert onder de Lydische vrouwen' een reëel, uit Lydië afkomstig meisje was? In het algemeen gesproken moet men natuurlijk zeer voorzichtig zijn op dit punt, maar we moeten ons wel realiseren dat er een belangrijk verschil bestaat tussen onze leescultuur en het nog voornamelijk orale karakter van de poëzie in die tijd. Sappho kon ongetwijfeld lezen en schrijven en haar werk heeft schriftelijke verbreiding gevonden. Maar ze maakte geen gedichten om op te sturen naar een uitgever, geen gedichten die bestemd waren voor een anoniem publiek. Ze maakte liederen - men zou ook kunnen zeggen chansons - primair bestemd om te worden gezongen voor de eigen kring, voor luisteraars met wie ze haar emoties, de kennis van haar wereld deelde. Die kring was betrekkelijk klein en het contact was direct. Zelf ben ik er daarom toch wel van overtuigd dat het Lydische meisje niet fictief is zomin als bijv. Anaktoria, die we straks nog zullen ontmoeten.

Het beeld dat uit de poëzie oprijst is mijns inziens het volgende: Sappho was omringd door een groep meisjes die in de periode voorafgaand aan hun huwelijk aan haar werden toevertrouwd. Ze leerden er hoe zich te kleden, hoe zich gracieus te bewegen, en ongetwijfeld speelden zang en muziek een belangrijke rol in het samenzijn. Blijkbaar vond de aristocratie - in dit deel van Griekenland en in deze periode - het belangrijk dat een huwbare vrouw vaardigheden bezat op dit terrein. Daarnaast speelden, zoals welhaast te verwachten valt in een dergelijke, betrekkelijk gesloten vrouwengemeenschap, ook liefdesemoties een rol, tussen de meisjes onderling en tussen Sappho en hen. We mogen aannemen dat ook dit in het milieu waaruit de meisjes afkomstig waren, aanvaardbaar en wellicht zelfs wenselijk werd geacht.

Die liefdesrelaties konden niet anders dan kortstondig zijn. De meisjes gingen terug naar huis en trouwden vervolgens; anderen kwamen in hun plaats. Een enkele keer gingen ze ook om andere redenen weg, getuige de verzen: 'Atthis, voor jou is denken aan mij gehaat geworden en je vliegt naar Andromeda toe' (fr. 130). Sappho's kring was blijkbaar niet de enige in zijn soort en Andromeda was een rivale. Men zou zich kunnen voorstellen dat het nu volgende fragment tot deze Andromeda is gericht: 'als je dood bent zul je terneer liggen en nooit zal er herinnering aan je zijn. Want je hebt geen deel aan de rozen van Pieria. Onopgemerkt, ook in het huis van Hades, zul je rondgaan, samen met de vaag zichtbare schimmen, als je bent weggevlogen van hier' (fr. 55). Pieria was het land van de Muzen; de toegesproken vrouw staat dus vergetelheid te wachten, omdat ze geen dichteres is, geen liederen zingt, of althans dat niet goed doet.

Voordat ik verder ga moet ik - helaas - de aandacht vestigen op het volgende. Het werk van bijv. Homerus, Pindarus en Sophocles kennen we, geheel of gedeeltelijk, doordat hun poëzie de Middeleeuwen heeft bereikt en in de kloosters van het Byzantijnse rijk is overgeschreven op duurzaam materiaal: het perkament van de codex. Sappho's gedichten echter zijn ons niet in Middeleeuwse handschriften overgeleverd en datzelfde geldt voor vele andere lyrische dichters uit haar tijd. We weten dat haar verzameld werk eens negen boekrollen vulde en dus vrij omvangrijk was. Het moet een jaar of duizend bereikbaar zijn gebleven voor wie het wilde lezen, maar het heeft de kritische periode waarin zoveel verloren is gegaan niet ongeschonden overleefd.

Hoe kennen we Sappho's poëzie dan wel? Op twee manieren: via citaten in het werk van auteurs die wel in Middeleeuwse handschriften zijn overgeleverd en door vondsten van stukken papyrus (in één geval zelfs van een potscherf) waarop in het begin van onze jaartelling of kort daarvoor, gedichten zijn gekopieerd. Dit is ongewijfeld heel veel beter dan niets, maar beide manieren van overlevering stellen ons voor problemen, aangezien ze zelden of nooit een volledig gedicht opleveren. Wat de citaten betreft: auteurs die citeren doen dit om iets te adstrueren en daarvoor hebben ze als regel niet de integrale tekst van een gedicht nodig. Wanneer ze hun punt gescoord hebben breken ze af. Zo zijn de zojuist aangehaalde verzen over Atthis en Andromeda afkomstig uit een werk over metriek en begrijpelijkerwijs had de auteur van dit werk aan twee regels genoeg om de door hem besproken metrische vorm te verduidelijken. Slechts in twee geschriften (van literair-kritische aard) vinden we langere citaten: in het ene geval vier strofen achtereen en in het andere het enige complete gedicht dat we van Sappho bezitten.

Dan de papyri, voor het grootste deel opgediept uit het zand van Egypte. Deze vondsten zijn pas sinds ca. 1900 goed op gang gekomen en onze kennis van Sappho's poëzie is dan ook in deze eeuw aanzienlijk toegenomen. Maar hoe wonderbaarlijk het ook is dat deze papyri na 2000 jaar uit de grond zijn gekomen (en nog steeds komen), ze zijn

helaas bijna altijd beschadigd. Soms ontbreekt het eind of het begin, soms het midden en soms zijn het alleen maar flarden. Het zal nu duidelijk zijn waarom naar Sappho's gedichten verwezen wordt met de letters fr.: fragment.[1.]

Deze frustrerende situatie heeft er wel toe geleid dat men pogingen tot herstel ging ondernemen en onvolledige regels restaureerde, ook als de gegevens eigenlijk onvoldoende waren. Men vulde aan wat men dacht dat er wel moest staan en interpreteerde vervolgens het eigen maaksel. Ik vermeld dit vooral omdat dit soort aanvullingen ook zijn weg gevonden heeft naar een aantal vertalingen, zonder dat de vertalers het op de een of andere manier signaleren. Ik vind dat een vorm van lezersbedrog, omdat ik aanneem dat een lezer die geen Grieks kent graag wil weten waar Sappho ophoudt en het giswerk van een ander begint.

Ter illustratie van het bovenstaande moge fr. 16 dienen, waarvan ik hieronder twee vertalingen afdruk. De Engelse vertaling is van Mary Barnard, verschenen in 1958, maar nog altijd druk verkocht en gelezen; de Nederlandse is van de hand van Paul Claes en is verschenen in 1985.

To an army wife, in Sardis:

Some say a cavalry corps,
some infantry, some, again,
will maintain that the swift oars

of our fleet are the finest
sight on dark earth; but I say
that whatever one loves, is.

This is easily proved: did
not Helen - she who had scanned
the flower of the world's manhood -

choose as first among men one
who laid Troy's honor in ruin?
warped to his will, forgetting

love due her own blood, her own
child, she wandered far with him.
So Anactoria, although you

being far away forget us,
the dear sound of your footstep
and light glancing in your eyes

would move me more than glitter
of Lydian horse or armored
tread of mainland infantry

Er zijn er die de ruiterij,
het voetvolk of de vloot het mooiste
vinden op de donkere aarde;
ik, wat men bemint.

Dat valt licht begrijpelijk
te maken: de vrouw die allen

in schoonheid overtrof, Helena,
heeft haar edele man

verlaten en is naar Troje
gevaren zonder te denken aan
haar kind of aan haar ouders,
zo lokte de liefde haar.

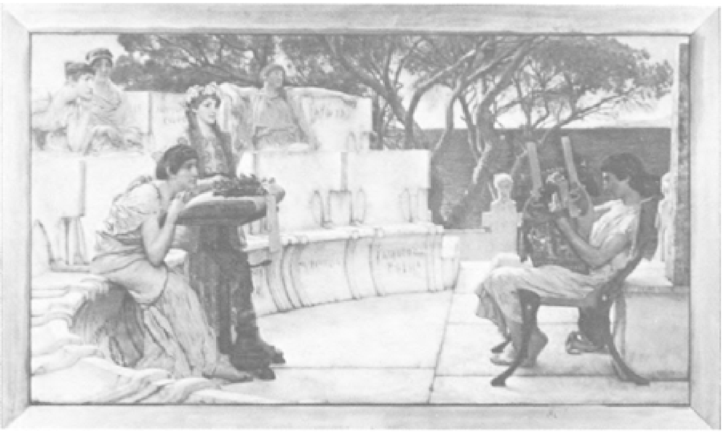
...
...
herinnert mij nu eraan hoe
Anaktoria is weggegaan.

Liever zag ik haar lieflijke gang
en het glanzen van haar gezicht
dan de Lydische strijdwagens
en zwaarbewapende soldaten.

Het is natuurlijk nog net duidelijk dat het hier om vertalingen van hetzelfde gedicht gaat, maar de verschillen zijn wel verbijsterend groot. Om te beginnen heeft Barnard een titel verzonnen voor het gedicht. Dat is op zichzelf al misleidend, aangezien Griekse gedichten nooit titels hebben. Daarbij komt echter dat haar verzinsel niet past bij de inhoud: uit niets valt op te maken dat Anaktoria al getrouwd is (laat staan dat ze met een militair is getrouwd) en dat ze in Sardis woont. Bovendien - en dat is erger - is Anaktoria niet de adressant van het gedicht, al is ze dat wel in Barnards vertaling. Sappho spreekt over haar in de derde persoon, zoals ook blijkt uit de vertaling van Claes. Zeer bevreemdend zijn verder de woorden (in Barnards vijfde en zesde strofe) ‘although you... forget us’, waarvoor in het Grieks geen enkel aanknopingspunt te vinden is. Maar de verbazingwekkendste discrepantie zit toch wel in wat bij Sappho en Claes de tweede en derde strofe zijn en bij Barnard de derde en vierde. Wat is hier aan de hand? Op de papyrus waarop dit gedicht voor het eerst werd gevonden (gepubliceerd in 1914) waren de betreffende strofen zwaar beschadigd, maar desondanks meenden sommige mensen te kunnen reconstrueren wat er had gestaan: van Paris (of van Helena zelf) zou gezegd worden dat hij de ondergang van Troje had bewerkt. Enige decennia later echter werd opnieuw een papyrus gevonden (gepubliceerd in 1951) waarop een klein stukje van dit gedicht stond, en toen werd juist deze passage duidelijker. Er bleek slechts te staan dat Helena wegvoer naar Troje en naar Paris wordt niet rechtstreeks verwezen. Barnard kon dit weten, want in haar literatuurlijstje staat een boek waarin deze zaak al ampel wordt besproken. Ze heeft dat boek dus kennelijk niet gelezen en op deze wijze haar lezers misleid.

Tot zover mijn waarschuwing tegen sommige vertalingen, maar ik wil daaraan nog het volgende toevoegen. De woorden die Barnard vertaalt hebben er nooit gestaan, maar ik vind het op zichzelf al vreemd dat men ooit heeft gedacht, dat ze er konden staan. Sappho immers lijkt er in dit gedicht niet op uit eraan te herinneren dat liefde soms desastreuze gevolgen kan hebben. Helena dient als voorbeeld; haar vertrek uit Sparta concretiseert en bekrachtigt Sappho's uitspraak in de eerste strofe, maar al te veel aandacht voor de ondergang van Troje - het uiteindelijk gevolg van dit vertrek - zou een storend element zijn. Het gaat in dit gedicht om de allesoverheersende macht van de liefde, niet om de vernietigende kracht ervan. Daarom valt de nadruk op wat Helena opgaf, toen ze haar man, haar ouders en haar kind verliet en niet op de catastrofe die daar tenslotte uit voortvloeide.

Tenzij er nog een papyrus wordt gevonden, zullen we helaas nooit weten wat er in de, door Claes duidelijk aangegeven lacune, heeft gestaan. In de regel ervoor valt nog te lezen dat iemand of iets Helena uit haar baan bracht, maar het onderwerp bij het werkwoord (in Claes' vertaling ‘de liefde’) ontbreekt in het Grieks, zoals ook het onderwerp bij ‘herinnert mij’. Misschien was het de godin Aphrodite; dit zou in ieder geval goed passen binnen het gedicht. Als de liefde het onontkoombare werk is van een godheid, is het geen wonder dat datgene wat we lief hebben het schoonste is voor ons. Bovendien zou op deze manier een soepele overgang ontstaan van het Helena-exempel naar de herinnering aan Anaktoria.



Sappho, luisterend naar Alcaeus, Alma-Tadema (1836-1912)

In de eerste strofe van het gedicht wordt een stelling geponeerd en wel in de vorm van een zgn. priamel. De ik noemt eerst de mogelijke voorkeuren van anderen, daarna datgene wat volgens haar de hoogste schoonheid vertegenwoordigt, niet alleen voor haarzelf, maar in wezen voor iedereen. Ze zegt immers niet ‘voor mij is het mooiste wat ik bemin’, maar ‘ik (zeg dat) datgenen waarnaar iemands liefdesverlangen uitgaat (het mooiste is op de donkere aarde)’.

Dan volgt wat men het bewijs van de stelling zou kunnen noemen en dat bewijs is Helena, die alle mensen in schoonheid overtrof. De Engelsman Page heeft dit laatste ‘onelegant’ genoemd. Als voor Helena het schoonste was gelegen in haar minnaar, waarom dan onderstrepen dat zij zelf zo mooi was? Zelfs voor Helena, die van de schoonheid als het ware de incarnatie was, lag het schoonste buiten haar, in het object van haar liefdesverlangen.[2.]

Via het Helena-exempel en (misschien) Aphrodite komt de ik dan terug bij zichzelf, maar nu uit ze zich niet langer in algemene zin, maar heel concreet en persoonlijk. Ook worden weer, net als in de eerste strofe, legeronderdelen ten tonele gevoerd. Een défilé van strijdwagens moet een indrukwekkend schouwspel hebben opgeleverd en bij de voetknechten kan men vooral denken aan de glans en de schittering van

hun wapens. De ik zet in deze strofe het individuele tegenover het overweldigende en massale, maar vindt toch twee punten waarop deze schijnbaar onvergelijkbare grootheden vergeleken kunnen worden: glans en beweging. En dan behalen de lieflijke gang en de

stralende schittering van Anaktoria's gezicht gemakkelijk de overwinning. Zo eindigt het fragment met een impliciete liefdesverklaring en wordt het tot een loflied op Anaktoria.

Het is een fraai afgerond geheel, maar ik schreef daareven niet zonder reden over het eind van het *fragment.* We weten nl. niet zeker of het *gedicht* hier ook eindigde. Het is zeker niet uitgesloten dat er nog drie strofen volgden, maar die verliezen zich dan bijna geheel in het niets. Alleen uit de eerste twee regels van de (eventuele) zesde strofe valt nog iets op te maken. Sappho spreekt daar over iets wat onmogelijk kan geschieden. Gaat het om een weerzien met Anaktoria? Men zou zich een dergelijk afstand-nemen kunnen voorstellen in Sappho's poëzie, waarin de liefde altijd gebonden is aan tijd en daarna tot herinnering wordt.

Die herinnering kan tot troost zijn, zoals in fr. 94, waar Sappho zegt tegen een meisje aan wie het afscheid zwaar valt:

> ga in vreugde en denk aan mij
> want je weet hoe we je met liefde omringden;
> en zo niet, dan wil ik je het in herinnering brengen
> (vv. 7-10)

Ook dit fragment stelt ons overigens voor een probleem. Het begint niet bij het begin van het gedicht; er ontbreekt minstens een regel en waarschijnlijk meer. De eerste regel die er wel staat, luidt: ‘dood zijn wil ik, werkelijk waar.’ Maar er valt niet met zekerheid uit te maken wie het zegt. Is het de ik die in het heden zegt naar de dood te verlangen omdat het meisje afscheid heeft moeten nemen? Of hoort die eerste regel tot de woorden die het meisje sprak? Voor het laatste valt waarschijnlijk meer te zeggen, maar te bewijzen valt het niet. Het fragment is ook verder nogal beschadigd, maar enkele dingen worden toch duidelijk: het gaat over kransen, bloemen en parfums, over het deelnemen aan religieuze feesten en - waarschijnlijk - over de vreugde van de lichamelijke liefde. Dat zijn de dingen waaraan het meisje moet denken en die ze met zich mee moet dragen.

Herinnering en afscheid. Het gaat echter in de gedichten niet steeds om retrospectie, maar ook om hartstocht voor wie nog aanwezig is, getuige fr. 31, dat misschien wel het meest vermaard is geworden. Het fragment wordt geciteerd door de anonieme auteur van een literair-kritisch geschrift, dat waarschijnlijk uit de eerste eeuw na Chr. stamt en de titel *Peri Hypsous* draagt. Men vertaalt deze titel meestal met ‘Over het verhevene’, in het Engels ‘On the Sublime’, maar die vertalingen verhelderen weinig over de inhoud. Deze kan misschien het best als volgt worden omschreven: over datgene wat grote literatuur groot maakt. De auteur van dit werk citeert vier strofen van Sappho's gedicht plus nog de inzet van de vijfde. Dan breekt hij af; de rest was blijkbaar voor zijn doel niet belangrijk. Hier volgt de vertaling van Claes:

> Gelukkig als de goden lijkt
> mij de man die vlak
> tegenover jou zit en luistert
> naar je mooie stem
>
> en lieve lach zodat plots
> mijn hart in mijn borst bonst
> zodra ik naar je kijk
> stokt mijn stem
>
> mijn tong is gebroken,

een licht vuur loopt door
mijn huid, ik zie niets meer
mijn oren suizen

zweet stroomt van mij af
een beven bevangt me
ik ben groener dan gras
het lijkt of ik dood ga

maar alles is te dragen
als...

De tekst spreekt de meeste lezers onmiddellijk aan, maar werpt bij nadere bezinning toch de nodige vragen op. Is de ik jaloers op de man? Natuurlijk is ze dat, aldus de reeds genoemde Engelsman Page: iedereen zou toch jaloers zijn in een dergelijke situatie? Maar het is gevaarlijk de werkelijkheid van het dagelijks leven te verwarren met de werkelijkheid binnen het gedicht. In ieder geval beschrijft Sappho niet wat ze ervaart wanneer ze de man met het meisje ziet, maar wat ze steeds weer ervaart wanneer ze het meisje ziet.

Maar als jaloezie geen belangrijk motief is, wat doet dan de man in het gedicht? Er staat in het Grieks dat de man gelijk is aan de goden (Claes' vertaling 'gelukkig' is een interpretatie van dat 'gelijk'), maar in welk opzicht? Er is een andere uitleg geboden dan die van (o.a.) Claes. Deze is al voorgesteld in de 19e eeuw maar betrekkelijk kort geleden weer opgenomen door verschillende interpretatoren. De man zou niet gelukkig zijn als de goden, maar sterk als de goden. Hij zit dichtbij het meisje, hij hoort haar spreken en kan daarop reageren, zoals blijkt uit het Griekse werkwoord voor 'luisteren' dat Sappho gebruikt. Hij is kennelijk bestand tegen haar aanwezigheid, terwijl de ik zich op de rand van de dood voelt, zodra ze een blik op haar heeft geslagen. Op het eerste gezicht is dit interpretatievoorstel misschien wat onverwacht, maar het levert wel een duidelijk contrast: de rust van de man tegenover de panische fysieke reactie van de ik. Daarbij komt dat woorden of woordcombinaties die 'aan een god gelijk' betekenen, in ieder geval in de poëzie van Homerus niet duiden op geluk, maar op een kwaliteit van de man in kwestie, met name zijn kracht. En ook wanneer Sappho zelf een vrouw met een godin vergelijkt, gaat het om haar schoonheid, niet om haar geluk, om een kwaliteit dus, niet om een toestand.

Verwant maar niet identiek met het boven geschetste probleem is de vraag in welke situatie het lied is gezongen. Men heeft in het verleden wel gedacht dat Sappho het zong op de bruiloft van het meisje, maar dat gelooft eigenlijk niemand meer. Het lijkt bijna ondenkbaar, in welke samenleving dan ook, dat een zangeres van een bruiloftslied de fysieke ontreddering die de liefde voor de bruid bij haar veroorzaakt, in aanwezigheid van de bruidegom en alle gasten zou belijden. Anderzijds zijn er juist de laatste jaren onderzoekers geweest die bijzonder sterk de nadruk leggen op het orale karakter van deze poëzie en staande houden dat ieder aanwijzend voornaamwoord wijst naar een persoon of zaak die aanwezig was tijdens het zingen. Helaas hebben zij zich over dit fragment van Sappho nog niet uitgesproken, hoewel hun stelling opnieuw zou moeten leiden tot de mijns inziens onaanvaardbare gedachte dat Sappho het lied zong in aanwezigheid van de man. Er staat immers: die man.

Tot mijn spijt moet ik hier volstaan met deze problemen te signaleren, omdat een uitputtende discussie niet voorbij kan gaan aan de details van het Grieks. Daarom nu enige aandacht voor de volgende strofen, want die vooral hebben op latere generaties een onuitwisbare indruk gemaakt. Sappho beschrijft de symptomen van haar passie objectief-constaterend. Het eerste wordt het omstandigst geformuleerd, eerst ontkennend, vervolgens bevestigend. Dan volgt een versnelling: de beschrijving van het tweede symptoom (de brandende huid) is korter en de volgende vijf weer korter. Naast versnelling treedt ook verheviging op, in die zin dat het eerst om verschijnselen gaat die alleen voor de ik zelf waarneembaar zijn, dan om symptomen (het zweten, het sidderen en de veranderde gelaatskleur) die ook anderen kunnen constateren. En uiteindelijk vloeit alles samen in het gevoel op de rand van de dood te zijn. Afgezien van deze laatste zin schrijft Sappho nergens ‘ik heb het gevoel dat’ of ‘het lijkt wel of’. Opvallend is ook dat attributieve adjectieven zo goed als ontbreken; alleen het vuur is ‘fijn’ (in Claes' vertaling ‘licht’).

Het is fascinerend te constateren dat de meeste van Sappho's primaire reacties ook in Homerus worden beschreven. Daar echter vinden we ze niet in een erotische context, maar als het gevolg van verdriet of pijn, van angst en paniek. In Ssppho's gedicht zijn ze gecombineerd en overgebracht op het erotische vlak, zoals ook het werkwoord in v. 6 naar het erotische vlak is getransponeerd. Waar Claes vertaalt ‘zodat plots mijn hart in mijn borst bonst’ staat in een meer letterlijke weergave ‘wat mij mijn hart in mijn borst heeft verbijsterd’. En eigenlijk dekt ook deze vertaling de lading niet geheel, als we weten dat het Griekse werkwoord in eerste instantie betekent: bang maken, verschrikken.

De auteur die het gedicht citeert prijst het vanwege de selectie van de symptomen en de manier waarop Sappho eenheid daarin schept. Hij vergelijkt het met een geslaagde beschrijving van een storm, zoals hij die in Homerus aantreft. Hij is niet de enige en niet de eerste die onder de indruk was. De vroegste ons bekende reminiscentie vinden we in een mild-ironische passage van de dichter Theocritus, die ongeveer drie eeuwen na Sappho leefde. Zijn ironie geldt niet Sappho, maar het personage dat hij laat optreden, een jonge vrouw die door haar minnaar in de steek is gelaten en aan de maan beschrijft hoe hij de eerste maal in haar huis kwam: ‘en zo gauw ik hem met lichte voet de drempel over had zien komen, werd ik helemaal koud, kouder dan sneeuw, en het zweet gutste van mijn voorhoofd als vochtige dauw en ik kon niet spreken, zelfs niet het gekreun uitbrengen van kleine kinderen die in hun slaap om hun moeder roepen, maar mijn mooie lichaam verstijfde volledig als een pop’ (Idylle 2, 103-110).

Alcaeus en Sappho, Glyptothek München

Theocritus' spel met Sappho's tekst laat zien hoe makkelijk dit soort beschrijvingen uit de hand kan lopen en hoezeer juist beknoptheid en soberheid Sappho's verzen zo meeslepend maken. De vrouw die Theocritus ten tonele voert voorziet alles van franje, zodat haar woorden iets babbelachtigs krijgen en alle intensiteit verloren gaat.

Weer een kleine drie eeuwen later vinden we Sappho terug in het werk van Catullus (51 na Chr.), die de eerste drie strofen betrekkelijk getrouw vertaalt en er dan een geheel eigen vierde strofe aan toevoegt, een strofe die de interpretatoren tot op de dag van vandaag hoofdbrekens bezorgt. Maar het houdt bij Catullus niet op. In Racines *Phèdre* beschrijft de heldin haar gevoelens voor Hippolyte als volgt:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler. (273-6)

Racine was hier duidelijk geïnspireerd door Sappho, zoals ook Philip Sidney dat was in het tweede boek van zijn *Arcadia*, waar Zelmane zingt:

Mine eyes be dim, my limbs shake,
My voice is hoarse, my throat scorced,
My tongue to this my roof cleaves...

In deze teksten (met uitzondering van het gedicht van Catullus) is de derde, de man in het fragment van Sappho, verdwenen. Dit geldt ook voor twee andere herscheppingen, een ode van Ronsard en een jeugdgedicht van Tennyson. Maar bij hen zijn de man en de ik min of meer samengesmolten. Ronsards gedicht begint met de woorden: ‘je suis un demi-dieu’; Tennyson beschrijft het gevoel van bijna dood zijn als een soort orgasme van geluk. Hoe duidelijk ook de inspiratiebron van deze gedichten, de afstand is toch groot. Sappho constateert slechts en interpreteert haar fysieke reacties niet in termen van geluk of ongeluk.

Hierboven heb ik gesignaleerd dat de interpretatie van het begin van Sappho's fr. 31 omstreden is, maar ook het eind biedt natuurlijk problemen, om de simpele reden dat het er niet is. Men heeft wel betoogd dat het gedicht na de vierde strofe uit was, maar de wens lijkt hier toch de vader van de gedachte. De woorden die nog volgen kunnen nauwelijks tot het betoog van de auteur van *Peri Hypsous* hebben gehoord. Bovendien passen de eerste acht lettergrepen nog precies in het vereiste metrische patroon en leveren ze een begrijpelijke mededeling: ‘maar alles is te dragen, want...’ (het ‘als’ in Claes' vertaling lijkt minder waarschijnlijk). Zo moet het gedicht toch verder zijn gegaan en het is denkbaar dat de ik met deze woorden een zekere distantie tracht te heroveren. Maar ik kan me niet werkelijk voorstellen hoe het vervolg zich ontwikkelde; ook hier is een nieuwe papyrusvondst onze enige hoop.

Een enkel woord nu over de vorm en de taal van Sappho's gedichten. Het zojuist besproken fragment bestaat uit een aantal metrisch identieke strofen: steeds twee verzen van elf lettergrepen en één van elf plus vijf. Om een indruk te geven citeer ik de eerste strofe van fr. 31 nog eens in de metrische vertaling van Boutens:

Die man lijkt mij godegelijk te wezen,
Die van tegenover gezeten toehoort
Hoe gij vlak nabij in Uw zoeten stemval
   Over en weer praat...

Boutens houdt het aantal lettergrepen precies aan (zoals Bloem in zijn gedicht ‘Na de bevrijding’, dat in Sapphische strofen is geschreven), maar er blijft natuurlijk een belangrijk verschil, aangezien het Griekse metrum gebaseerd is op een afwisseling van lange en korte lettergrepen, terwijl het in de moderne westerse talen om een afwisseling tussen beklemtoonde en niet-beklemtoonde lettergrepen gaat. De strofebouw van het eerder besproken fr. 94 is anders: twee maal acht lettergrepen en één maal elf, maar ook hier vinden we een betrekkelijk simpele structuur. Het zijn metrische patronen die we ook bij Sappho's tijd- en landgenoot Alcaeus aantreffen en die waarschijnlijk een zeer oude traditie achter zich hadden.

De taal waarin Sappho schreef was de Lesbische variant van het Aeolische dialect, in principe de taal die in haar omgeving werd gesproken en geen kunsttaal zoals we die vinden in de poëzie van Homerus of Pindarus. Maar voor de taal geldt hetzelfde als voor het metrum: er moet welhaast een Lesbische poëtische traditie zijn geweest, die invloed heeft uitgeoefend op Sappho's gedichten. We tasten hier echter in het duister, aangezien het werk van Sappho's voorgangers ons niet heeft bereikt.

Er was evenwel nog een andere traditie die voor Sappho's poëzie van belang was en dat was de epische. Uit fr. 16 is al gebleken dat ze vertrouwd was met de figuren uit het epos en dat ze die vertrouwdheid ook bij haar publiek kon veronderstellen. In het nu volgende fr. 44 gaat het niet alleen om epische personages, maar ook de metrische vorm (gelijke regels van steeds 14 lettergrepen) vertoont enige overeenkomst met de hexameter van het epos. En in het spoor daarvan vinden we tevens woorden, woordcombinaties en woordvormen die duidelijk aan Homerus zijn ontleend. Het is een geheel ander gedicht dan de tot dusverre besproken, meer persoonlijk getinte fragmenten:

Idaios, de snelle bode, bracht het bericht:
‘Troje en geheel Asia wacht onsterfelijke roem.
Hektoor en zijn makkers brengen op hun schepen
uit het heilige Thebe en het overvloeiende Plakia
over de zilte zee het meisje met de glanzende ogen,
de slanke Andromache, en vele gouden armbanden,
geurige purperen gewaden, kunstige sieraden,
ontelbare zilveren bekers en ivoorwerk.’
Zo sprak hij. Verrast sprong zijn vader op.
Het nieuws bereikte zijn vrienden wijd en zijd in de stad.
Onmiddellijk spanden de Trojanen de muilezels
voor de goed lopende karren. Tal van vrouwen
en meisjes met fijne enkels stegen in, maar
de dochters van koning Priamos gingen afzonderlijk.
De mannen spanden paarden voor hun wagens.
...
Hektoor en Andromache werden onthaald als goden.
Het zachte geluid van fluit en lier vermengde zich
met het geklepper van ratels, helder zongen
de meisjes hun feestgezang, waarvan de goddelijke
galm ten hemel steeg...
...
Geuren van mirre, kaneel en wierook vermengden zich.
De oudere vrouwen lieten gejubel horen en

alle mannen slaakten een hoge juichkreet
ter ere van Paiaan, boogschutter en lierspeler,
en zij prezen Hektoor en Andromache als goden.

(vertaling: Paul Claes)

Sappho, Böcklin (1827-1901)

Bij dit fragment zijn we er zeker van dat het einde tevens het einde van het gedicht is, maar het begin ontbreekt, er zit een lacune in het midden en de verzen daaromheen zijn nogal beschadigd. Desondanks is de inhoud in grote lijnen duidelijk. Beschreven wordt de aankomst in Troje van Hector met zijn bruid Andromache en het is een heel aanstekelijke en meeslepende beschrijving. Maar hoe heeft dit gedicht gefunctioneerd? Claes rangschikt het bij de bruiloftsgedichten en dat idee is vaker naar voren gebracht. Het zou dan gezongen zijn bij een reëel bruiloftsfeest of bij de intocht van een bruidspaar. Andere interpretatoren achten dit echter uitgesloten. Iedere luisteraar moet immers hebben geweten hoe het met het huwelijk afliep: Homerus beschrijft in de Ilias de dood van Hector en de diepe smart van Andromache daarover. In een ander epos werd verteld dat hun zoontje, na de val van Troje, door de Grieken werd gedood en dat Andromache als oorlogsbuit toeviel aan een van de Griekse generaals. Hoe zou dan Sappho de bruiloft van deze personages kunnen kiezen om luister bij te zetten aan een huwelijksfeest? Het kan, zo zegt men veelal, geen feestlied zijn geweest. Integendeel, het gedicht contrasteert de vreugde en het enthousiasme van die dag met het verschrikkelijke lijden dat volgde. Het doet dat impliciet. De tekst zelf spreekt alleen over de vreugde; het contrast wordt geleverd door de kennis, bij iedere luisteraar aanwezig, van het lot van de epische personages.

Ik moet eerlijk bekennen dat ik zelf nog altijd in twijfel verkeer. Tenslotte is ook het Helena-exempel in fr. 16 min of meer losgehaakt van de fatale afloop. En als het gedicht primair over Hector en Andromache ging, over hun aanvankelijk geluk en, impliciet, de treurige omslag in dat geluk, waarom horen we dan niets over henzelf? De aandacht wordt in de eerste plaats gevestigd op de Trojanen die hen ontvangen. Ging het er niet om een reëel publiek bij een reëel feest te betrekken? Het probleem hangt natuurlijk samen met de vraag naar het beoogde publiek. Als het gedicht de bedoeling had de vreugde van nu te contrasteren met het leed van

later, dan moet het bestemd zijn geweest voor Sappho's eigen kring. Als het een bruiloftslied was, dan was het bestemd voor het bruidspaar, de gasten en allen die bij het feest waren betrokken.

Dat Sappho bruiloftsliederen heeft geschreven is overigens zeker. Volgens Servius, de commentator van Vergilius, stonden deze bijeen in een afzonderlijk boek. Dit soort liederen werd gezongen bij drie stadia van het huwelijksfeest: eerst bij het diner in het huis van de bruid, dan bij de processie naar het huis van de bruidegom en tenslotte bij de slaapkamer, wanneer bruid en bruidegom zich daarin hadden teruggetrokken. Het lied bij de slaapkamer heette *epithalamium*, een term die bij uitbreiding ook voor de liederen bij de andere stadia van de bruiloft werd gebruikt. Flarden van deze bruiloftsliederen zijn bewaard gebleven; zo bijv. fr. 115, dat aldus begint:

> waarmee, bruidegom, kan ik je goed vergelijken?
> het best vergelijk ik je met een ranke twijg.

Andere fragmenten hebben een, voor Sappho misschien wat onverwacht, burlesk karakter, zoals bijv. fr. 111:

> timmerlieden, hef hoog het dak
> er komt een bruidegom die lijkt op Ares
> veel groter dan een grote man

of fr. 110:

> de portier heeft voeten van zeven vadem lang
> zijn sandalen zijn gemaakt van vijf runderhuiden
> en tien schoenmakers hebben eraan gezwoegd

Het eerste van deze drie fragmenten moet gezongen zijn bij het feestmaal, het tweede tijdens de optocht en het derde bij de slaapkamer. Het gaat om de portier die erop moest toezien dat de bruid niet door haar vriendinnen werd ontzet.

En dan zijn er de verzen over de appel (fr. 105a), vermoedelijk horend tot een lied dat bij het feestmaal ten gehore werd gebracht:

zoals de appel rood wordt aan het eind van de tak,
aan het alleruiterste eind, en de appelplukkers
 vergaten hem -
nee, ze vergaten hem niet, maar ze konden hem niet
 bereiken...

Aan deze intrigerende, geïsoleerde regels herinnert Leopold aan het begin van de tweede strofe van zijn *OINOU HENA STALAGMON*: ‘en Sappho's laatste appel, aan den tak gebleven...’

Sappho's poëzie blijkt steeds opnieuw en nog steed fascinerend, ondanks het feit dat zo weinig in gave staat bewaard is gebleven. Misschien bestaat zelfs het gevaar dat juist de onvolledigheid een mysterieuze glans verleent aan sommige fragmenten en dat het beeld daardoor enigszins wordt vertroebeld. Sommige vertalingen presenteren geïsoleerd overgeleverde versregels alsof het diepzinnige haiku's waren en het is goed dan te bedenken dat het in werkelijkheid gaat om uit hun verband geraakte flarden van een verloren geheel. Tevens moeten we ons realiseren dat veel vragen die we aan gedichten plegen te stellen in het geval van Sappho nauwelijks te beantwoorden zijn. Aan de vraag bijv. hoe Horatius zijn gedichten eindigde is een aparte studie gewijd; het zal duidelijk zijn dat een dergelijke studie over Sappho's poëzie niet te schrijven valt. Daarbij komt nog de moeilijkheid dat we soms, zoals is gebleken, niet weten in welke situatie en voor welk publiek een lied werd gezongen. Maar ondanks dit alles roept Sappho's taal een wereld voor ons op die zonder haar een gesloten boek voor ons zou zijn gebleven. Ook hier gelden de woorden van Proust: ‘Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nouw seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dan la lune.’

Sappho's gedichten weerspiegelen een aristocratische vrouwenwereld waarin dichtkunst en muziek, schoonheid en liefde een belangrijke rol speelden. Maar haar poëzie is uit die vrouwenwereld ook tot de mannenwereld van de oudheid doorgedrongen en Sappho werd daar bewonderd als een van de grote dichters. Het was de trots van Horatius, zes eeuwen na Sappho, dat hij als eerste in het Latijn had gedicht in de metra van Sappho en Alcaeus. *Mascula Sappho* noemt hij haar in dit verband, ‘de mannelijke Sappho’, omdat ze als vrouw zo groot was geweest op een voornamelijk door mannen bevolkt terrein. Elders noemt hij Sappho opnieuw, in één adem met andere vermaarde lyrische dichters:

 nog altijd ademt de liefde
en leeft de hartstocht die werd toevertrouwd
aan de lier van de Aeolische vrouw.

Om dat te onderstrepen tot slot de tekst van fr. 1, ofwel de hymne aan Aphrodite, het gedicht dat (op één onzekerheid na), volledig is. De vertaling is wederom van Paul Claes.

Fonkeltronige onsterfelijke Aphrodite,
listenvlechtend kind van Zeus, ik bid u,
overweldig niet met kwelling en kommer
 mijn hart, almachtige,

maar kom hierheen zoals in vroeger tijd,
toen u mijn stem van ver vernam en
mij verhoorde en het gouden verblijf
   van uw vader verliet

op uw wagenspan. Sierlijk voerden
snelle mussen u met fladderende vleugels
over de donkere aarde uit de hemel neer
   door de dampkring.

Snel waren zij hier. En u, zalige, gleed
een glimlach over het goddelijk gelaat
toen u vroeg wat mij nu weer bedroefde,
   en wat ik nu weer riep,

en wat mijn uitzinnig hart het vurigst
verlangde: ‘Wie moet ik ertoe brengen
jou opnieuw haar liefde te schenken? Wie,
   Sappho, doet je onrecht?

Ontvlucht ze je, spoedig volgt ze jou,
wil ze geen geschenken, ze geeft er zelf,
bemint ze je niet, spoedig bemint ze jou
   tegen haar wil...’

Kom ook nu weer bij me, verlos me van
dit drukkend verdriet, vervul al wat mijn hart
vervuld wil zien, en wees andermaal
   mijn medestrijdster.

Eindnoten:

1. Ik verwijs naar de editie van Eva Maria Voigt, Sappho et Alcaeus (Amsterdam 1971).
2. D. Page, Sappho and Alcaeus (Oxford 1955), p. 53.
   J.C. Kamerbeek, ‘Archaïsche Griekse lyriek als uitdrukking van persoonlijk beleven’, Forum der Letteren 10 (1069), p. 13.

S.L. Radt

Pindarus

de Doryphoros van Polykleitos

Pindarus werd omstreeks het jaar 520 v.Chr. geboren in een dorp bij de stad Thebe in Midden-Griekenland. Hij behoorde dus tot dezelfde generatie als de Atheense tragediedichter Aeschylus: ook hij was in de beste jaren van zijn leven getuige van de worsteling tussen de Grieken en de Perzen en van de glorieuze overwinning die de Grieken in deze worsteling behaalden, ook al leefde hij ongelukkigerwijze in het verkeerde kamp (Thebe collaboreerde nl. met de Perzen). Maar wij hebben nog verzen van hem over, waarin hij onomwonden zijn bewondering uitspreekt voor de rol die Athene in de Perzische oorlogen had gespeeld: in een voor de Atheners geschreven feestlied zei hij (fr. 76-7) dat in de slag bij Artemision (480 v.Chr.) 'de zonen der Atheners het lichtend fundament van de vrijheid hebben gelegd' en hij noemde Athene 'stut van Hellas, goddelijke stad' (de anekdote wil dat de Thebanen hem hiervoor een boete oplegden, die de Atheners voor hem zouden hebben betaald). In Athene had hij trouwens ook zijn opleiding als dichter gekregen; hij was o.a. in de leer bij Agathokles, een musicus die ons ook wordt genoemd als leermeester van de beroemde muziektheoreticus Damon. Zijn eerste zeker gedateerde gedicht is uit het jaar 498 (P. 10). En uit een in 1961 gepubliceerde papyrus[1.] weten wij dat hij al op ongeveer 25-jarige leeftijd een overwinning in de dithyrambe-wedstrijden in Athene behaalde.

Maar zijn grote roem bereikte hij toch pas in de jaren onmiddellijk na de Perzische oorlogen, in het decennium 480-470, toen o.a. de grote machthebbers van Sicilië, Hiero van Syracuse en Thero van Agrigentum, hem opdracht gaven zegeliederen te maken voor de overwinningen die hun paarden in de Olympische en Pythische spelen hadden behaald. In verband met deze belangrijke opdracht is hij omstreeks het jaar 475 naar Sicilië gereisd en heeft daar een tijd aan de hoven van zijn opdrachtgevers doorgebracht. Aan dat verblijf herinnert in zijn gedichten o.a. de mooie beschrijving van de vulkaan Etna, die toen juist weer eens actief was. Hij noemt hem daar: 'de hemelzuil, de witbetoven Etna, het hele jaar door voedster van scherpe sneeuw, die uit haar diepten zuiverste stromen braakt van ongenaakbaar vuur: rivieren storten overdag een brandende vloed van rook uit; maar in de nachten voert een rossige voortrollende vlam naar het diepe zeevlak met geraas. (P. 1, 19-24)

(De bloeiende Griekse kolonies op Sicilië behoorden in die tijd tot de belangrijkste culturele centra en vooral Syracuse was toen een schitterende metropool, die we zonder meer met het latere Athene van Perikles kunnen vergelijken: de grootste kunstenaars van die tijd trokken er heen, niet alleen Pindarus, maar ook zijn rivalen Simonides en Bacchylides en de Atheense tragediedichter Aeschylus; en een van de prachtigste produkten van de beeldende kunst uit die tijd, het beroemde beeld van de wagenmenner in Delphi, was een wijgeschenk van een broer van Hiero van Syracuse.)

De roem van Pindarus bereikte zelfs Afrika, getuige twee zegeliederen die koning Arkesilas van Kyrene in 462 v.Chr. bij hem bestelde (P. 4/5; er is reden aan te nemen dat hij bij die gelegenheid een bezoek aan Kyrene heeft gebracht). Zijn sterfjaar is onbekend, maar lag vermoedelijk rond 440, aangezien zijn laatste zeker gedateerde gedicht (P. 8) van het jaar 446 is. Hij is dus ongeveer 80 jaar geworden. Volgens een anekdote[2.] stierf hij tijdens een theatervoorstelling in de armen van een door hem beminde jongen, Theoxenos - een anekdote die de Duitse dichter August von Platen tot een van zijn mooiste sonnetten heeft geïnspireerd:

> Ich möchte, wenn ich sterbe, wie die lichten
> Gestirne schnell und unbewusste erbleichen,
> Erliegen möcht' ich einst des Todes Streichen,

Wie Sagen uns vom Pindaros berichten.

Ich will ja nicht im Leben oder Dichten
Den grossen Unerreichlichen erreichen,
Ich möcht', o Freund, ihm nur im Tode gleichen;
Doch höre nun die schönste der Geschichten!

Er sass im Schauspiel, vom Gesang beweget,
Und hatte, der ermüdet war, die Wangen
Auf seines Lieblings schönes Knie geleget:

Als nun der Chöre Melodien verklangen,
Will wecken ihn, der ihn so sanft geheget,
Doch zu den Göttern was er heimgegangen.

Van een liefdesgedicht van de oude Pindarus op deze Theoxenos hebben wij nog het prachtige begin over (fr. 123, 1-6): ‘Te rechter tijd moest ge de liefde plukken, mijn hart, in de jeugd, maar wie de schittering van Theoxenos uit zijn ogen ziet stralen en niet in deining is van verlangen: uit staal is of uit ijzer gesmeed zijn zwarte hart met koude vlam.’

Pindarus' roem bleef voortleven. De privileges, die hij in het heiligdom van Delphi had genoten, gingen over op zijn nakomelingen. Toen een eeuw na zijn dood Alexander de Grote de stad Thebe veroverde en met de grond gelijk liet maken, gaf hij het bevel het huis van Pindarus te sparen[3.] (een feit waaraan de Engelse dichter Milton de militairen van zijn tijd herinnerde in zijn achtste sonnet, dat hij in oorlogstijd op zijn deur zou hebben geprikt). Gedurende de hele Oudheid werd Pindarus beschouwd als de grootste van de negen grote Griekse lyrici. Beroemd zijn de woorden van Horatius (Od. 4, 2, 1-4): ‘Wie zich erop toelegt met Pindarus te wedijveren, die streeft omhoog met vleugels, door Daedalus met was bevestigd, voorbestemd om zijn naam te geven aan de kristallijnen zee’, d.w.z. net zo jammerlijk neer te storten als Icarus, naar wie toen de Icarische zee is vernoemd. En een zo gezaghebbend literair criticus als Quintilianus zegt (Inst. or. 10, 1, 61): ‘Onder de negen lyrici steekt Pindaus met kop en schouders uit door de grootsheid van zijn inspiratie, door zijn sententies en stijlfiguren, door zijn onuitputtelijke rijkdom van inhoud en vorm, kortom door als het ware een ononder-

broken stroom van literaire schoonheid.' En zijn roem overleefde ook de Oudheid en de Middeleeuwen. Hij is het voorbeeld geworden voor alle oden-dichters sedert Ronsard. En wanneer het 'enfant terrible' Voltaire zegt dat Pindarus verzen schreeft die niemand kan begrijpen, maar iedereen moet bewonderen[4.], dan blijkt daaruit wel hoe hoog Pindarus in zijn tijd stond aangeschreven!

In de vorige eeuw noemt August von Platen hem 'de grootste onbereikbare' - hij onderschrijft dus het oordeel van Horatius. De negentiende eeuw is trouwens een bloeitijd geweest van de Pindarus-studie, wat ook zijn vruchten afwierp voor een breder publiek: het aantal Pindarus-vertalingen dat toen het licht zag is eenvoudig verbluffend - er bestond toen kennelijk in brede kring een grote belangstelling voor deze dichter.

In onze tijd is Pindarus vrijwel een onbekende, vooral in Nederland, waar geen enkele volledige vertaling van zijn gedichten bestaat. Hij wordt nog wel met de mond geprezen als een groot dichter, maar *lezen* doet men hem nauwelijks meer. Het is niet zo moeilijk een verklaring hiervoor te vinden. In de eerste plaats (u hebt het al uit de schimpscheut van Voltaire kunnen opmaken): Pindarus' gedichten zijn geen gemakkelijke lectuur; zij eisen van de moderne lezer een grotere inspanning dan andere literaire werken uit de Oudheid. Pindarus was zich trouwens wel bewust van de moeilijkheid van zijn gedichten: 'vele pijlen heb ik ik mijn koker', zegt hij ergens (O. 2, 83-86), 'zij spreken duidelijk voor de goede verstaanders, maar voor de grote massa hebben zij tolken nodig.'

In de tweede plaats vertegenwoordigt Pindarus een wereld en een mentaliteit die ons veel minder vertrouwd aandoet dan de sfeer van het klassieke Athene. Hij is een representant van de oude tijd, met zijn adelsheerschappij, met zijn vaste geloof in traditionele waarden en normen. Hij is veel minder 'intellectueel' dan zijn Ionisch-Attische tijdgenoten. Voor de natuurfilosofen bijv. die naar een diepere verklaring van de verschijnselen zochten, heeft hij geen begrip: zij 'plukken', zegt hij (fr. 209), 'een onrijpe vrucht van de wijsheid.' Met dit alles behoort hij minder onmiddellijk tot onze geestelijke voorouders dan bijv. de voor-Socratici, de Atheense tragediedichters, Plato en Aristoteles.

Tenslotte schrijft Pindarus een soort lyrische poëzie dat bij ons niet bestaat - ook daardoor is hij voor ons vreemder dan de andere dichters in dit nummer. De gedichten van Sappho bijv. staan over het geheel vrij dicht bij wat *wij* onder lyriek verstaan en spreken ons daardoor onmiddelijk aan. Het oeuvre van Pindarus daarentegen bestaat vrijwel uitsluitend uit *koor*lyriek, d.w.z. plechtige, voor een speciale gelegenheid gemaakte liederen, die door een koor van dansende jongemannen (soms ook wel meisjes) ten gehore werden gebracht onder begeleiding van citer- of fluitspel (of allebei) - een soort cantates dus. Alleen één van de 17 boeken, waarin de werken van Pindarus door de Alexandrijnse geleerden waren ingedeeld, bevatte persoonlijke, door Pindarus zelf voorgedragen lyriek, de zgn. 'skolia' of fuifliederen[5.]. Al het overige was koorzang: deels cultische liederen (hymnen, paeanen, dithyramben, prosodia of processieliederen, partheneia of meisjeszangen, en hyporchemata), deels liederen ter ere van mensen (maar ook deze waren steeds bestemd voor uitvoering in een godsdienstig kader), nl. enkomia of lofzangen, thrênoi of treurzangen en epinikia of zegeliederen. Van dit hele rijke oeuvre zijn ons alleen de epinikia volledig bewaard; van de rest kennen wij niet meer dan korte, meestal zeer korte, fragmenten (een uitzondering vormen alleen de paeanen, waarvan een groot deel, zij het ook in fragmentarische toestand, in Egypte op papyrus is teruggevonden). Van de muziek waarop de liederen van Pindarus werden gezongen is ons niets bewaard[6.]. En evenmin weten wij ook maar iets van de dansbewegingen van het koor. Wij kunnen een lied van Pindarus dus niet meer ervaren en beoordelen als het 'Gesamtkunstwerk' dat het oorspronkelijk was. Dat is uiteraard de handicap waarvan wij ons steeds bewust moeten blijven, maar die gelukkig een goede kennismaking met zijn werk niet in de weg hoeft te staan. Wij weten nl. dat muziek en dans bij Pindarus altijd ondergeschikt waren aan het woord en kunnen er dus zeker van zijn dat zij met de tekst van zijn epinikia in elk geval het essentiële van deze liederen vóór ons hebben.

De epinikia of zegeliederen immers zijn de enige volledige gedichten die wij nog van hem bezitten: ons beeld van Pindarus berust dus vrijwel geheel op deze liederen. Zo'n zegelied was een feestcantate die een overwinnaar in een van de vier grote Panhelleense (d.w.z. inter-Griekse) sportwedstrijden - de Olympische, Pythische, Isthmische en Nemeïsche Spelen - bij een dichter bestelde om uitgevoerd te worden bij de viering van zijn overwinning als hij weer thuis was gekomen. Aangezien men zo'n overwinning zag als een geschenk van de goden, stond dat overwinningsfeest in het teken van dank aan de godheid, zodat ook dit genre van de koorlyriek een religieuze functie had. Een zegelied bevat steeds een aantal vaste elementen, die voor het grootste deel nogal vanzelfsprekend zijn: de naam van de overwinnaar en van zijn vaderstad (die deelde in zijn roem); bij jonge overwinnaars ook wel de naam van hun trainer; de tak van sport waarin en de plaats waar de overwinnig was behaald; de god onder wiens patronaat de wedstrijd stond; eventuele vroegere zeges van de overwinnaar of van zijn familie; daarnaast uiteraard lof voor de overwinnaar met daaraan gekoppeld - typisch Grieks - een waarschuwing voor overmoed. Ook verder vinden wij veel wijze raad en zelfs vermaningen (ook aan het adres van de machtige opdrachtgevers!) in de vorm van algemene sententies. De grotere zegeliederen van Pindarus bevatten bovendien steeds een mythische component, van een korte toespeling op een mythische gebeurtenis tot een regelrecht verhaal, dat bijzonder kunstig met alle mogelijke beeldende details wordt verteld. Het verband tussen zo'n mythe en de actuele overwinning is vaak moeilijk te ontdekken en vormt al sedert de Oudheid hèt grote probleem van de Pindarus-interpretatie, waarover enorm veel is en wordt geschreven, maar dat ik hier onbesproken wil laten[7].

Voor een moderne lezer is verrassend dat een beschrijving van de wedstrijd zelf ontbreekt - in tegenstelling tot wat Goethe suggereert als hij in de laatste strofe van *Wandrers Sturmlied* zegt:

> Wenn die Räder rasselten
> Rad an Rad rasch um's Ziel weg,
> Hoch flog
> Siegdurchglühter
> Jünglinge Peitschenknall,
> Und sich Staub wälzt',
> Wie vom Gebirg' herab
> Kieselwetter in's Thal,
> Glühe deine Seel' Gefahren, Pindar,
> Muth.

Goethe heeft zich hier in zijn jeugdig enthousiasme laten meeslepen door de fantasieën die de lectuur van Pindarus bij hem had opgewekt - bij Pindarus zelf vinden wij niets van dien aard. De sportprestatie op zichzelf interesseerde hem kennelijk niet; waar het hèm om ging was datgene waarop die prestatie berustte: de zware fysieke inspanningen en financiële offers die de overwinnaar zich getroost had zuiver en alleen om roem te verwerven. En bij dit streven naar roem vindt de overwinnaar een bondgenoot in de dichter. Door de overwinnaar te bezingen kan de dichter er nl. voor zorgen dat de roem van de overwinnaar ook na diens dood blijft voortleven. Het lied immers, dat van generatie op generatie wordt doorgegeven, is in beginsel onvergankelijk en kan dus datgene wat erin bezongen wordt in de letterlijke zin vereeuwigen. Deze onvergankelijkheid en vereeuwigende kracht van het dichterlijk woord is al een heel oud motief, dat tot de traditionele elementen van een zegelied behoorde. Maar geen dichter uit vroeger of later tijd, behalve misschien

Shakespeare in zijn sonnetten, heeft dit motief zo rijk uitgewerkt en zo indrukwekkend geformuleerd als Pindarus.

Beroemd is de aanhef van de 6e Pythische Ode, waar hij zijn lied vergelijkt met een schathuis; maar in tegenstelling tot de concrete schathuizen, zoals die langs de Heilige Weg in Delphi stonden, zal *zijn* schathuis, zo zegt hij, door geen natuurgeweld worden verwoest - een beeld voor de onvergankelijkheid van het lied, dat door Horatius is nagevolgd in zijn nog beroemdere ode (3, 30) *Exegi monumentum aere perennius* (*Ik heb een monument opgericht dat duurzamer is dan brons*). Maar het is vooral de vereeuwigende kracht van het lied waar Pindarus de nadruk op legt. ‘Het is gepast,’ zo zegt hij (fr. 121), ‘edelen te bezingen met schoonste liederen: dit alleen immers raakt aan onsterfelijke eer - verzwegen sterft de schone daad.’ Immers, zo zegt hij elders (N. 7, 12-16), ‘grote prestaties liggen in diep duister, als zij liederen derven; voor schone daden kennen wij slecht één spiegel: als zij namelijk door toedoen van Mnemosyne loon voor de inspanning krijgen in heerlijke zang’ (Mnemosyne is de moeder van de Muzen; haar naam betekent ‘Herinnering’, wat in dit verband uiteraard niet onbelangrijk is!). En weer ergens anders zegt hij (N. 6, 29-30): ‘als mannen zijn heengegaan, redden zangen en verhalen hun schone daden’; immers (N. 4, 6-8): ‘langer dan daden leeft het woord dat de tong met de gunst der Charieten put uit de diepe geest’ (Charieten of Gratiën zijn de godheden aan wier gunst de dichter de mooie vorm van zijn lied te danken heeft, terwijl de inspiratie door de Muzen te maken heeft met de inhoud ervan[8.]). Of wij lezen de prachtige woorden (I. 3/4, 58-60): ‘dát immers gaat onsterfelijk voort met luide stem wat iemand schoon gezegd heeft: over de vruchtrijke aarde en dwars over de zee schrijdt de straal van schone daden onblusbaar voor altijd’ (in deze laatste zin vergelijkt Pindarus het loflied met een vuursignaal). De enige mij bekende dichter bij wie dit motief, net als bij Pindarus, telkens weer in steeds nieuwe beelden en formuleringen terugkeert en bij wie het eveneens een wezenlijk bestanddeel, ja zelfs de rechtvaardiging, van zijn gedichten vormt, is, zoals ik al zei, Shakespeare, uit wiens sonnetten ik alleen een paar voorbeelden citeer. De aanhef van LV:

> Not marble, nor the gilded monuments
> Of princes, shall outlive this powerful rime

(kennelijk geïnspireerd op Horatius' *Exegi monumentum*, en dus indirect op Pindarus.) Het slot van LXXXI:

> Your monument shall be my gentle verse,
> Which eyes not yet created shall o'er-read;
> And tongues to be your being sheel rehearse,
> When all the breathers of this world are dead;
> You still shall live - such virtue hath my pen -
> Where breath most breathes: even in the
> mouths of men;

en het prachige slot van XVIII:

> But thy eternal summer shall not fade,
> Nor lose possession of that fair thou ow'st,
> Nor shall death brag thou wander'st in his shade.
> When in eternal lines to time thou grow'st;
> So long as men can breathe, or eyes can see,
> So long lives this, and this gives life to thee.

En de geschiedenis heeft beide dichters gelijk gegeven: de beminde van Shakespeare leeft voort in zijn sonnetten en dank zij de zegeliederen van Pindarus kennen wij nu na ruim 2500 jaren nóg de namen van de door hem bezongenen. Het woord van de mens is inderdaad, zoals Schopenhauer eens heeft gezegd[9.], het duurzaamste materiaal dat er bestaat.

Het prijzen, niet alleen van de grote prestatie maar van al het grote, edele, voortreffelijke: dat is het waarin Pindarus zijn taak ziet. En hij is een meester in het prijzen. Hij is onuitputtelijk in het bedenken van epitheta, die als het ware geladen zijn met prijzende kracht, hij geeft met zijn woorden aan mensen en dingen een stralende glans. Zoals wanneer hij de stad Syracuse aanroept: ‘O grootse stad Syracuse, heiligdom van de oorlogsmachtige Ares, goddelijke voedster van ijzergewapende mannen en paarden’ (P. 2, 1-2), of de stad Athene: ‘O stralend, vioolbekranst, veelbezongen, roemrucht Athene, stut van Hellas, goddelijke stad’ (fr. 76), of het eiland Aegina: ‘Roemrijk van naam ligt ge, eiland, heersend in de Dorische zee, o stralende ster van Zeus Hellanios’ (fr. 52 f 123-126). Prijzen is Pindarus' roeping, het edele en voortreffelijke vormt het onderwerp van zijn liederen.

Het andere ziet hij wel, maar hij zwijgt erover. Zoals hij eens zegt (P. 3, 81-83): ‘Bij elke goede gave delen de onsterfelijken aan de mensen twee tegenslagen toe; de onnozelen zijn niet in staat die met fatsoen te dragen, de edelen wèl: zij keren het schone naar buiten.’ Dat doet ook Pindarus in zijn gedichten. Hij aanvaardt het negatieve als een noodzakelijk kwaad - het kan zijn geloof in de schoonheid en goddelijkheid van de wereld niet schokken; en het is de taak van de dichter die te prijzen. De prachtigste uitdrukking heeft Pindarus aan deze overtuiging gegeven in zijn Hymne op Zeus. Van deze hymne zijn ons weliswaar niet meer dan een paar losse citaten bewaard, maar uit één van die citaten (fr. 31) weten wij dat op een gegeven ogenblik in dit gedicht Zeus, de oppergod, aan de overige goden vroeg of zij nog iets misten in de zojuist door hem geschapen wereldorde; waarop de goden hem verzochten een paar bijzondere godheden te scheppen die zijn grote werken met liederen zouden verheerlijken (wat de taak van de Muzen werd). Op indrukwekkende wijze heeft Pindarus hier de prijzende dichtkunst als een noodzakelijk en bekronend element aan het bouwwerk van de kosmos toegevoegd: alleen als zij geprezen wordt, komt de schoonheid van de wereld tot haar recht, precies zoals de grote prestatie, die sterft als niemand haar bezingt[10.].

Om u ook een indruk te geven van Pindarus als verteller heb ik twee langere mythische passages uitgekozen. De eerste is uit zijn langste zegelied, de 4e Pythische Ode, waarin hij een reeks taferelen uit het beroemde verhaal van de Argonauten voor ons oproept. Het laatste van die taferelen is de taak die koning Aietes aan Iason opdraagt als voorwaarde om het Gulden Vlies mee te mogen nemen: het omploegen van een stuk land met een span vuurspuwende ossen. Aietes doet het hem eerst voor, daarna moet hij het zelf proberen. En het lukt hem, dankzij de tegen het vuur beschermende toverzalf, die de dochter van Aietes, Medea, die verliefd op hem was geworden, hem had gegeven. Pindarus beschrijft dat aldus (P. 4, 224-241):

> Maar toen Aietes de stalen ploeg in hun midden had neergepoot, en de runderen, die een vlam van laaiend vuur uit hun blonde kaken bliezen en met bronzen hoeven beurtelings de aarde beukten, bracht hij die helemaal alleen onder het juk. Rechte voren trekkend dreef hij hen voort, en een vadem diep spleet hij de kluitige aarde. En hij sprak aldus: 'Als de koning, die het bevel voert over het schip, dit werk voor mij heeft volbracht, mag hij meenemen de onvergankelijke deken, het vacht, stralend met zijn gouden franje.' Op deze woorden wierp Iason zijn saffraankleurige mantel af en vatte vol godsvertrouwen het werk aan. Het vuur deerde hem niet, dank zij de raad van de in tovenarij doorknede vreemdelinge. Hij greep de ploeg, bond de rundernekken met geweld in het tuig, sloeg de scherpe prikkel in hun enorme flank, en zo volvoerde de geweldenaar de gestelde taak. Ondanks zijn ingehouden wrevel slaakte Aietes een kreet van bewondering voor zijn kracht. En zijn makkers strekten hun armen uit naar de sterke man, tooiden hem met bloemenkransen en begroetten hem met zoete woorden...

De beeldende kracht van deze passage spreekt, dacht ik, voor zichzelf. De andere passage is het verhaal van de eerste heldendaad van Herakles, de grootste held uit de Griekse mythologie. U kent misschien het pikante verhaal hoe Alkmene, de vrouw van de Thebaan Amphitryon, in één en dezelfde nacht bezocht werd èn door haar echtgenoot èn door Zeus, de oppergod, die voor dit doel de gedaante van Amphitryon had aangenomen - het gevolg was dat zij negen maanden later een tweeling ter wereld bracht, nl. Herakles, de zoon van haar goddelijke minnaar, en Iphikles, de zoon van haar echtgenoot[11.]. Nu lag

de godin Hera, de wettige vrouw van Zeus, toch al voortdurend overhoop met haar man vanwege zijn talrijke liefdesaffaires, maar deze keer was zij bijzonder kwaad, omdat Zeus op de dag van Alkmene's bevalling ten overstaan van alle goden op de Olympus aankondigde dat het kind van zijn bloed, dat vandaag geboren zou worden, over alle andere mensen zou heersen. Listig als zij was, liet Hera haar man dit nog eens met een dure eed bevestigen, waarop zij onmiddellijk de Geboortegodinnen beval de weeën van Alkmene te stoppen en die van een tante van Alkmene, die pas in haar zevende maand was, op te wekken: deze tante bracht toen Eurystheus ter wereld, die als kleinzoon van Perseus eveneens Zeus' bloed in zijn aderen had en dus heerser over alle mensen werd, zodat ook Herakles zich aan zijn gezag moest onderwerpen (zijn beroemde Twaalf Werken heeft hij dan ook, zoals bekend, in opdracht van deze Eurystheus uitgevoerd)[12.]. Men zou denken dat Hera zich tevreden in de handen zou hebben gewreven over het slagen van haar list. Maar nee, ze was er toch nog niet gerust op. Voor alle zekerheid leek het haar beter om Herakles, die een dag later toch ter wereld was gekomen, meteen maar helemaal uit de weg te ruimen. Hoe ze dat probeerde hoort u nu van Pindarus (N. 1, 35-59):

Delphi

> Zodra de zoon van Zeus uit de schoot van zijn moeder samen met zijn tweelingbroer in het wonderbaarlijk stralende licht was getreden, bleef het de goudentronige Hera niet verborgen dat men hem in de saffraankleurige windselen legde: neen, de koningin der goden, het hart van toorn vervuld, zond slangen terstond. Door de poort die zich opende, drongen zij door in het binnenste vertrek, begerig de kinderen met hun snelle kaken te omstrikken. Hij echter richtte omhoog zijn hoofd en beproefde voor het eerst zijn krachten in de strijd: met zijn beide onontkoombare handen greep hij de beide slangen bij hun nek, en de tijd blies hun, aldus omkneld, de levensadem uit hun onzegbare leden. Een ondraaglijke schrik verbijsterde de vrouwen die juist hielpen aan Alkmene's sponde; ja, zij zelf sprong van haar leger met haar voeten, zonder bovenkleed, en trachtte hoe dan ook het geweld der gedrochten af te weren. Snel renden de leider der Thebanen met bronzen wapens te hoop, en in zijn hand het van de schede ontblote zwaard zwaaiend kwam Amphitryon, door scherpe pijne getroffen (het eigene immers kwelt ieder gelijkelijk - bij het leed van een ander is het hart terstond weer vrij van smart). Maar hij bleef staan, van angstige en blijde verbazing vervuld. Want hij zag de uitzonderlijke moed en macht van zijn zoon[13.]: gelogenstraft hadden hem de onsterfelijken de tijding der boden.

Ook hier weer weet Pindarus met enkele korte trekken een levend beeld voor onze ogen op te roepen: Herakles richt zich op in zijn wieg, Alkmene komt op blote voeten

in haar hemd aanrennen, Amphitryon snelt toe met getrokken zwaard en blijft bij de aanblik van het wonder vol stomme verbazing op de drempel staan. Bijzonder knap is hier ook de verteltechniek. De daad van Herakles, die rustig de monsters precies bij de goed plek, hun nek, grijpt en de rest aan de tijd overlaat, deelt Pindarus in even kalme en korte woorden mee - pas daarna laat hij als schrille tegenstelling in een hele reeks van zinnen een uitvoerige beschrijving volgen van de opschudding die de slangen teweeg hebben gebracht, een achtergrond waartegen het geweldige van Herakles' daad pas goed uitkomt: al die mensen immers, die met hun wapens te hulp komen snellen, is Herakles met zijn blote handen al vóór geweest. Het beeld van Herakles, die stil in zijn wieg ligt met de beide gewurgde slagen in zijn handen, staat alles beheersend boven het hele verdere verhaal. Opmerkelijk, en karakteristiek voor Pindarus, is verder de heroïserende stilering van het geheel. Aan zijn kleine Herakles geeft Pindarus geen enkele kinderlijke trek. Wat voor effecten zouden anderen niet hebben geput uit het contrast tussen de tere baby en de wilde monsters (toevallig bezitten we een staaltje hiervan in de 24e idylle van Theocritus, die ons inderdaad helemaal in de sfeer van de kinderkamer verplaatst). Niets hiervan bij Pindarus. *Zijn* kleine Herakles heeft al op de dag van zijn geboorte dezelfde 'onontkoombare handen' waarmee hij later zijn Twaalf Werken zal verrichten: voor Pindarus is hij het leeftijdloze symbool van menselijke grootheid.

Ik hoop dat mijn Nederlandse weergaven van Pindarus' woorden, bij al hun gebrekkigheid, u toch ook een zekere indruk hebben kunnen geven van de stijl van Pindarus. Die is, zoals men wel eens gezegd heeft, 'unashamedly poetical'[14.]. Pindarus zegt de dingen op een ongewoon krachtige, frapperende, eigenzinnige manier, die soms tot overladenheid of raadselachtigheid kan leiden. Zijn zinnen zijn vaak één en al samengebalde kracht, zoals bijv. in de eerder geciteerde beschrijvingen van de Etna en van de vuurspuwende ossen van Aietes of in de karakteristiek van degene die niet ontvankelijk is voor de schoonheid van zijn jonge vriend Theoxenos (fr. 123, 4-6): 'uit staal is of uit ijzer gesmeed zijn zwarte hart met koude vlam.' Aan dit laatste voorbeeld ziet u ook zijn meesterschap in het gebruik van vaak gewaagde beelden. Zijn rijkdom aan beelden is bijna overdadig, zodat hij vaak zelfs verschillende beelden met elkaar combineert, wat op ons een

vreemde indruk maakt. Zo zegt hij bijv. (N. 1, 18), nadat hij kort een aantal dingen heeft genoemd waardoor Sicilië zich roem heeft verworven: 'Ik heb een gebied betreden dat vele mogelijkheden biedt - d.w.z. ik heb een onderwerp aangeroerd (nl. Sicilië) dat rijke stof voor lofzangen bevat - 'en ik heb het niet met leugen getroffen' - d.w.z. mijn prijzende woorden over Sicilië waren niet overdreven: het gebied dat de dichter betreedt is plotseling een doel geworden waarop hij zijn pijlen richt (een andere metafoor voor 'bezingen', die Pindarus bijzonder graag gebruikt). En heel kras voorbeeld is de volgende zin uit de 7e Isthmische Ode, waar wij de overtuiging van de vereeuwigende kracht van het lied aldus geformuleerd vinden (I. 7, 17-19): 'de mensen vergeten al wat niet voortgetrokken door luisterrijke woordenstromen de hoogste top der kunst bereikt': hier is het lied deels een span paarden, deels een stroom. Voor ons gevoel is zoiets niet mooi, maar de tijdgenoten van Pindarus dachten daar kennelijk anders over, zoals zij blijkbaar ook enkele bizarre omschrijvingen wisten te waarderen, waarover *wij* alleen maar ons hoofd schudden. Naar aanleiding van een overwinnig die een man uit Argos, waar de godin Hera bijzonder werd vereerd, had behaald in de Panathenaeische Spelen, waar als prijs een kruik met olijfolie werd uitgereikt, zegt Pindarus bijv. (N. 10, 35-36): 'in met vuur gebrande aarde kwam de vrucht van de olijf naar het volk van Hera.'

Zoiets doet deken aan orakeltaal en is er misschien ook wel een navolging van. Maar bij Pindarus behoort dit nog tot de uitzonderingen, in tegenstelling tot lateren, zoals Timotheos en vooral Lykophron, die er naar streefde niets meer bij zijn ware naam te noemen. Typisch voor Pindarus is verder dat hij vaak een beeld doorbreekt door plotseling het eigenlijke woord te gebruiken. Zo zegt hij bijv. ergens (N. 1, 7) dat hij 'voor zegevierende prestaties' van de overwinnaar 'een lied' wil 'spannen': deze formulering berust op de vergelijking van het lied met een span paarden, die wij zojuist ook al tegenkwamen; om dit beeld vol te houden had Pindarus moeten zeggen dat hij 'het span van een lied' of 'de paarden van zijn zang' (of iets dergelijks) wilde inspannen - in plaats daarvan gebruikt hij het woord 'lied' *sec*, d.w.z. datgene waar het beeld voor staat, en heft de beeldspraak op. Ik herinner u ook aan de 'pijlen die duidelijk spraken voor de goede verstaanders', waar de metafoor op dezelfde manier wordt doorbroken. U ziet hoe Pindarus overal tracht het gewone, gladde, dat wat de hoorder verwacht, te vermijden. Hij wil verrassen, om daardoor een des te sterkere indruk te maken.

Het onverwachte, eigenzinnige, soms raadselachtige van deze stijl, in combinatie met de vaak moeilijk te volgen gedachtengang van zijn gedichten, heeft al vroeg tot het misverstand geleid dat Pindarus zijn liederen in een soort wilde vervoering zou hebben gedicht. Reeds Horatius vergeleek in zijn al eerder geciteerde ode, Pindarus met een woeste bergbeek, Klopstock dacht dat de gedichten van Pindarus 'vrij aan zijn scheppende ziel waren onttuimeld'[15.] en Boileau zegt in zijn beschrijving van de ode - een genre waarvoor Pindarus het illustere voorbeeld was:

> Son stile impetueux souvent marche au hazard.
> Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.[16.]

Niets is minder waar. Alleen al de buitengewoon strenge metrische bouw van een Pindarische ode laat zien dat Pindarus bij het scheppen ervan heel bewust te werk moet zijn gegaan (maar van de metriek van Pindarus heeft men lange tijd niets begrepen - een onbegrip dat het misverstand natuurlijk in de hand heeft gewerkt). En Pindarus duidt zijn kunst trouwens zelf aan met het woord 'sophia', dat in zijn tijd in het Grieks gebruikt werd voor de kundigheid van de vakman. Wij hebben in zijn gedichten inderdaad te maken met een uitermate verfijnd, geraffineerd

vakmanschap, dat op een lange traditie berust. In Pindarus bereikt de Griekse koorlyriek haar hoogtepunt, zoals de eeuwenlange epische traditie van de Grieken culmineert in de *Ilias* en *Odyssee* van Homerus. En dit hoogtepunt is, precies als in het geval van Homerus, tevens een eindpunt. Lateren, die de verheven stijl van Pindarus navolgen, worden bombastisch en smakeloos. Ook Pindarus is, zoals wij zagen, niet helemaal vrij van gemaniëreerdheden. Maar wat ons bij hem altijd weer daarmee verzoent is de heilige ernst: al zijn kunstigheid is nooit doel in zichzelf, maar ondergeschikt aan zijn leidende beginsel. Zijn kunst is niet louter spel, maar staat in dienst van de hoge taak die hij zich heeft gesteld: de verheerlijking van het grote, stralende en voortreffelijke, waaraan hij ondanks alles steeds is blijven geloven. Nog in een van zijn laatste gedichten roept hij uit (P. 8, 95-97): 'Dagwezens! Wat is iemand? Wat is iemand niet? De droom van een schaduw is de mens. Maar wanneer de godgeschonken glans komt, ligt er een stralend licht over de mensen en mild is het leven.' Dit geloof is het wat aan zijn poëzie de grote allure geeft, die ons na zoveel eeuwen nog steeds fascineert.

Bibliografie:

D.E. Gerber, A Bibliography of Pindar 1513-1966, Cleveland 1969.

Tekst. De gedichten van Pindarus - O(lympische), P(ythische), N(emeïsche) en I(sthmische) Oden en fr(agmenten) - worden geciteerd naar de editie van B. Snell - H. Maehler, Pindari carmina cum fragmentis, verschenen in de Bibliotheca Teubneriana (laatste drukken: achtste 1987 (deel I), vierde 1975 (deel II)).

Vertalingen. Er bestaat geen complete Nederlandse vertaling van Pindarus. In boekvorm gepubliceerd zijn alleen de vertaling van de Pythische Oden door Jos de Haes (Brugge 1945) en die van de 4e Pythische Ode door D. Loenen (Amsterdam 1940[2], 1953). O. 4, O. 14 en I. 7 zijn vertaald door B.A. v. Groningen (De Gids 106, 1942, II 77-83. 110, 1947, I. 100-110 | Over Hellas en Hellenen, Amsterdam 1964, 239-258); P. 1 door A. Welkenhuysen (Hermeneus 36, 1964/5, 271-278); N. 11 door G.J. de Vries (ibid. 149-157 | De zang der Sirenen[2], Baarn-Amsterdam 1986, 97-106). Aanbevolen buitenlandse vertalingen:

C.M. Bowra, The Odes of Pindar, Penguin Classics.

J. Sandys, The Odes of Pindar including the principal fragments, Loeb Classical Library.

U. Hölscher (ed.), Pindar. Siegeslieder, Fischer Bücherei.

O. Werner, Pindar. Siegesgesänge und Fragmente, Tusculum-Bücher.

ommentaren. Het enige volledige Pindarus-commentaar uit deze eeuw - L.R. Farnell, The Works of Pindar. Vol. II, London 1932 (herdrukt Amsterdam 1961) - is uiterst onbevredigend. Aan deel-commentaren zijn bijzonder aan te bevelen: R.W.B. Burton, Pindar's Pythian Odes, Oxford 1962; en W.J. Verdenius, Commentaries on Pindar. Vol I: Olympian Odes 3, 7, 12, 14 (Mnemosyne Suppl. 97), Leiden 1987; terwijl E. Thummer, Pindar. Die isthmischen Gedichte, Heidelberg 1968-9, met enige voorzichtigheid te gebruiken is (vgl. mijn recentie Mnemosyne IV 25, 1972, 194-200).

Over Pindarus: C.M. Bowra, Pindar, Oxford 1964.
W.H. Race, Pindar (Twanyne's World Authors Series 773), Boston.

Eindnoten:

1. P. Oxy. 2438, 8-10.
2. ‘Suidas’ in het artikel ‘Pindaros’ (IV 133, 2-5 Adler).
3. Arrian. Anab. 1, 9, 10.
4. In de aanhef van zijn 17e Ode, getiteld: ‘Galimatias pindarique sur un carrousel donné par l'impératrice de Russie’ (Oeuvres complètes de Voltaire. Nouvelle édition. Vol VIII, Paris 1877, 486):

   Sors du tombeau, divin Pindare,
   Toi que célébras autrefois
   Les chevaux de quelques bourgeois
   Ou de Corinthe ou de Mégare;
   Toi qui possédas le talent
   De parler beaucoup sans rien dire;
   Toi qui modulas savamment
   Des vers que personne n'entend,
   et qu'il faut toujours qu'on admire.

5. Vgl. B.A. v. Groningen, Pindare au banquet, Leiden 1960.
6. Tenzij de door Athanasius Kircher in zijn Musurgia universalis (1650) uit een tegenwoordig onvindbaar handschrift gepubliceerde melodie bij het begin van de 1e Pythische Ode echt zou zijn, wat echter door de meeste geleerden sterk wordt betwijfeld; zie over deze kwestie P. Friedländer, Studien zur antiken Literatur und Kunst, Berlin 1969, 395-452.
7. Vgl. hierover mijn artikel ‘Nieuwe benaderingen van Pindarus’, Lampas 13, 1980, 389-405.
8. Vgl. hierover mijn lezing ‘Impliciete poëtica bij Pindarus’, Handelingen van het 29e Ned. Filologencongres, Groningen 1966, 58-68.
9. ‘Vereinzelte, jedoch systematisch geordnete Gedanken über vielerlei Gegenstände’ Kap. XXV $298: Das Wort des Menschen ist das dauerhafteste Material.
10. Zie B. Snell, Die Entdeckung des Geistes, Göttingen^{5} 1980, 87.
11. Zie de komedie Amphitroo van de Romeinse dichter Plautus (onder de titel De geboorte van Hercules vertaald door J. Hemelrijk Sr. (Phoenix Klassieke Pockets 2, Zeist-Antwerpen 1964)).
12. Het verhaal van Hera's list wordt verteld in de Ilias (19, 95-133).
13. Amphitryon weet niet dat Herakles de zoon van Zeus is.
14. H.T. Wade-Gery & C.M. Bowra, Pindar. Pythian Odes, London 1928, XXXIII.
15. In zijn later tot ‘Wingolf’ omgewerkte ode ‘Auf mein Freunde’ (1747):

   Willst du zu Strophen werden, o Lied? oder
   Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich,
   ...

Frey aus der schaffenden Seel enttaumeln?

16. L'art poétique 2, 71-72.

D.M. Schenkeveld
Sophocles, de toneeldichter

In een nummer als dit over de grote Griekse dichters mag Sophocles niet ontbreken, maar wie over hem spreekt mag niet verdoezelen dat hij niet zomaar een dichter, hoe groot ook, is maar in de eerste plaats een toneeldichter is, een man die tragedies in versvorm heeft geschreven. Die versvorm was voor hem de enige acceptabele vorm waarin en waardoor literatuur tot stand kwam die een fictionele wereld in woorden schiep. In zijn tijd was het proza nog niet zo ontwikkeld dat Grieken het voor fictionele literatuur zouden accepteren en voor Sophocles en zijn tijdgenoten was het vanzelfsprekend dat een tragedie als een toneelstuk in verzen werd geschreven en opgevoerd.

Er waren meer van die vanzelsprekende kenmerken en conventies voor een tragicus, en daar wil ik nu eerst op ingaan. Een daarvan was dat de stof voor een tragedie met een enkele uitzondering uit de veraf gelegen geschiedenis van de Trojaanse oorlog of nog vroeger werd gehaald, uit wat wij geneigd zijn de mythologie te noemen. Voor de Grieken was die geschiedenis echt gebeurd en daarom kon een schrijver de bekende verhalen niet zomaar veranderen. Dit punt verdient enige aandacht vanwege het vervolg van mijn artikel, waarin ik laat zien hoe Sophocles met onveranderbare gegevens te werk gaat. We kunnen het beste over dit onderwerp zeggen dat de hoofdzaken van die in mythen verspreide geschiedenis vaststaan. Dit wil zeggen, om een voorbeeld te geven, dat de oorlog van de Grieken tegen Troje plaatsvindt, Agamemnon hun aanvoerder is, Troje na tien jaar vechten wordt ingenomen. Een modern toneelstuk als *La guerre de Troie n'aura pas lieu* is dus in de vijfde eeuw voor Christus ondenkbaar. Binnen dit kader van onwrikbare gegevens heerst echter veel vrijheid, zeker als het om bijfiguren en incidenten gaat. De toneelschrijvers hebben, om een ander voorbeeld te geven, verschillende dochters van Agamemnon en Clytaemnestra naast Electra ingevoerd, en dezelfde schrijver kan tussen zijn eigen stukken variaties in behandeling van dezelfde verhalen aanbrengen. Maar het einde, zoals dat uit de mythe en het epos bekend was, daar mocht hij niet aan tornen, Agamemnon was door zijn vrouw vermoord en een afwijkende versie was niet toegestaan. Voor het theaterpubliek in die tijd was het daarom niet de vraag hoe het stuk zou aflopen, want dat wisten zij al, maar luidde die eerder: ‘Hoe brengt de schrijver de bekende afloop tot stand?’.

Een tweede kenmerk waar ik over wil schrijven is de taal van de tragedie. Deze kan in de dialogen van zeer exuberant bij Aeschylus tot tamelijk eenvoudig bij Sophocles en Euripides zijn, maar is altijd poëtisch gekleurd en heel zelden alledaags. Deze kwaliteit van de taal geeft nogal eens leerlingen en studenten moeilijkheden om bijv. ruzie-scènes adequaat te vertalen, omdat de scheldwoorden waar zij over beschikken lang niet altijd het stijlniveau van het Grieks weergeven. Dan zwijg ik nog maar van de ver doorgevoerde metaforiek in de tragedie. Die beeldspraak vereist langdurige training om haar te gaan waarderen en werkt op beginners erg vervreemdend.

Vervreemdend en bevreemdend is ook de aanwezigheid van een koor met zijn liederen. We weten wel dat de Griekse tragedie naar alle waarschijnlijkheid ontstaan is doordat in de zesde eeuw de koorleider los van zijn koor begon op te treden en er zich een dialoog tussen hem en de groep kon ontwikkelen, waarna langzamerhand een tweede acteur erbij begon te komen zodat de rol van het koor werd teruggedrongen. Maar deze historische verklaring maakt daarom nog niet de aanwezigheid van een groep van vijftien dansende en zingende mannen vanzelfsprekend. Ook hier moeten we proberen ons in de oude conventies in te

leven en vanuit die beleving nagaan hoe tragedieschrijvers met deze conventie van het gegeven van een koor, omgaan. Dan vragen we ons af in hoeverre ze het koor bij de handeling betrekken en of koorliederen in de tragedies alleen pauzes tussen bedrijven opvullen, dan wel essentiële reacties bieden. We kijken dan naar de interactie tussen acteurs en koor, of beter gezegd, tussen de personages en het collectief van vijftien andere personages.

'Het gegeven van een koor' heb ik zojuist geschreven. Men mag deze woorden ook letterlijk opvatten, want er is een Griekse uitdrukking die zegt dat een koor gegeven wordt. Hiermee kom ik tot een ander aspect dat in de eerste plaats verband houdt met de uiterlijke omstandigheden van een toneelopvoering, maar daarnaast ook van belang is voor de vorm en inhoud van het stuk zelf. Er is namelijk een heel eenvoudig antwoord te geven op de vraag wat een tragedie is. Die vraag is niet zo vreemd als het lijkt, want er zijn tal van stukken die 'goed' aflopen en zelfs aan tragi-komedies doen denken. Zijn die dan wel tragedies in de betekenis die wij aan het woord verbinden? Vandaar de vraag wat een Griekse tragedie is. Het eenvoudige antwoord is: een Griekse tragedie is een toneelstuk dat in het Athene van de vijfde/vierde eeuw voor Christus op bepaalde dagen van het feest van de Grote Dionysiën op kosten van de gemeenschap werd opgevoerd. Deze definitie zegt niets over het wezen van een tragedie, behalve dat het een toneelstuk is, maar geeft wel aan dat de opvoering ervan tijdens religieuze volksfeesten plaatsvond en dat de gemeenschap er bemoeienissen mee had. De stad Athene organiseerde het

feest en de opvoering van tragedies (evenals de satyr-drama's en komedies) en officials bepaalden welke schrijvers op dat feest gedurende drie dagen elk drie tragedies mochten opvoeren. Deze schrijvers kregen een koor toegewezen, men gaf hun een koor en dan konden ze aan de repetities beginnen. Maar eerst moesten ze dus naar de toewijzing van een koor meedingen.

Er was dus competitie. Die was er ook tijdens de opvoeringen, want er was een prijs voor de beste tragicus, hoe eenvoudig die ook was; een klimopkrans. In groter verband bestond deze competitie ook en was ze van belang voor de inhoud van tragedies. We merken namelijk bij vergelijking van tragedies dat de schrijvers op elkaar reageren en elkaar proberen te verbeteren. Ook hier weer een voorbeeld. Er is een tragedie van Aeschylus waarin de dochter van Agamemnon en Clytaemnestra, Electra, uit de offergaven op het graf van haar vader opmaakt dat haar broer Orestes nog in leven is. Deze gaven waren haarlokken en er was een voetafdruk, bij elkaar vormden ze voldoende aanwijzingen voor haar conclusie. Euripides echter laat in zijn tragedie Electra zeggen dat voetstap en haarlok na zoveel jaren van afwezigheid niets over de betrokken persoon meedelen en hij gebruikt een ander middel om tot herkenning te komen, want voor hem is de methode van Aeschylus onwaarschijnlijk. Onwaarschijnlijk vinden latere tragici het ook wanneer Aeschylus de Griek Philoctetes tien jaar lang op het bewoonde eiland Lemnos laat verblijven zonder dat de eilandbewoners hem ooit opzoeken. Sophocles laat hem daarom op een onbewoond (deel van het) eiland vertoeven, terwijl bij Euripides het koor van eilandbewoners zich verontschuldigt voor hun verwaarlozing van Philoctetes.

Dit element van competitie en receptie heb ik hier met details verduidelijkt, maar met name het laatste voorbeeld is meer dan dat. Door Philoctetes op een onbewoond eiland te situeren heeft Sophocles de eenzaamheid van zijn hoofdfiguur uit het gelijknamige drama nog groter gemaakt en zijn isolement grotere nadruk gegeven dan in voorgaande stukken het geval was. Daardoor wordt het nog begrijpelijker dat Philoctetes dolblij is wanneer hij mensen op zijn eiland ontmoet en hen hartelijk ontvangt. Deze begrijpelijkheid geldt in de eerste plaats de toeschouwers, degenen voor wie het stuk was geschreven. Met de toeschouwers en de opvoering kom ik aan mijn laatste kenmerk van de Attische tragedie. De toeschouwers werden in hoofdzaak gevormd door de Atheense mannen en, maar dat is een omstreden punt, de vrouwen. Zij zaten in de open lucht in een oplopend theater en zagen voor en beneden zich een bijna volkomen cirkel, de orchestra, waarin het koor zich bewoog,

en een toneel dat even hoger dan de orchestra lag. Aan de achterkant stond een gebouwtje dat van voren openingen had die vaak de toegang tot een paleis of een tempel verbeeldden. Dit toneel stelde gedurende de hele voorstelling bijna altijd dezelfde plaats van handeling voor, zodat wat daarbuiten gebeurde, als dit van belang was, door een boodschapper verteld moest worden. Deze eenheid van plaats legde de schrijver uiteraard beperkingen op. Maar hij kende er nog meer, zoals die van het aantal acteurs. Dat aantal was door Sophocles op drie gebracht, maar daar bleef het ook bij. Er waren nooit meer dan drie sprekende acteurs (naast het koor) op het toneel en massascènes konden niet voorkomen. Wel stonden er soms meer dan drie personen op het toneel, maar dat waren dienaren, dienaressen, wachters of wat dan ook, en die zeiden niets. De drie acteurs speelden alle rollen en het was gewoon dat één achteur drie rollen moest waarnemen. Er moest dus gelegenheid zijn om achter het toneel van rol te wisselen, dat wil zeggen andere kleding aan te trekken en een ander masker op te zetten. Doordat de acteurs met maskers op speelden, hoefde het publiek niet in verwarring te raken wanneer dezelfde acteur in verschillende rollen optrad. Ze zagen zijn gezicht immers toch niet. Maar het ophebben van een masker betekende ook dat het spel van gelaatsmimiek, dat wij kennen, onmogelijk was. De middelen om de tekst over te brengen waren dus de voordracht van het woord en de gebaren met handen en dat moest in een hele grote ruimte gebeuren. We kunnen ons voorstellen dat de gebaren heel overdreven waren, anders hadden de toeschouwers ze niet kunnen waarnemen. De aanwezigheid van een masker dwong de schrijver er ook toe de personages uitdrukkelijk te laten zeggen dat iemand lachte of huilde, of een andere emotie vertoonde. Aan de gelaatsuitdrukking konden de toeschouwers dit niet zien.

Onder deze omstandigheden werkte Sophocles. Hij was in 496 geboren en stierf in 405, was burger van Athene en heeft verschillende ambten in de stad vervuld. Vanaf 468 trad hij als tragedieschrijver op en hij heeft 123 stukken geschreven. Van die enorme produktie bezitten wij slechts

zeven volledige stukken, terwijl van de verloren gegane er al dan niet omvangrijke fragmenten over zijn. De zeven bewaarde tragedies stammen uit de periode van 443 tot 406, en zijn laatste tragedie, die wij ook bezitten, de *Oedipus te Kolonos*, is na zijn dood voor het eerst opgevoerd. Wat ik hier geef zijn getallen, maar ze geven wel wat aan. Het totaal van 123 stukken betekent dat Sophocles gemiddeld elke twee jaar drie tragedies schreef en hielp opvoeren, en menig jaar drie. Wat die hoge produktie voor invloed op de kwaliteit van de stukken heeft gehad, kunnen we niet meer nagaan en elke uitspraak is niet meer dan een vermoeden. Wat we wel weten is dat Sophocles 87 jaar oud was toen hij zijn *Philoctetes* schreef en 90 of 91 toen hij zijn *Oedipus te Kolonos* componeerde.

Van de ons overgeleverde stukken zijn de bekendste, die in Nederland ook het meest worden opgevoerd, de *Antigone*, de *Oedipus Koning* en de *Electra.* Van de andere vier is, denk ik, de *Ajax* bekender dan de *Trachinische Vrouwen*, de *Philoctetes* en de *Oedipus te Kolonos.* Tot zover enkele gegevens over leven en werken van Sophocles.

Wanneer ik nu op zijn tragedies in wil gaan, en daarmee op mijn eigenlijke onderwerp, moet ik een keuze doen. Het lijkt mij immers ondoenlijk om alle zeven tragedies op een zinvolle manier te behandelen. Dan zou bovendien het dramaturgische aspect van zijn dichterschap gemakkelijk onderbelicht kunnen worden, en dat wil ik voorkomen. Daarom ook heb ik de tamelijk lange inleiding over het Attische toneel en de conventies daarop gehouden. Ik heb dus voor de behandeling van één tragedie gekozen en zal de overige ten hoogste terloops vermelden. De keuze is gevallen op de *Philoctetes*, de tragedie die Sophocles op zijn achtentachtigste heeft geschreven. Rechtvaardiging voor die keuze is o.m. de relatieve onbekendheid van het stuk, de dramatische veranderingen erin en tenslotte, en vooral, de indrukwekkende verbeelding van een conflict tussen individuen die we daar aantreffen.

Het was een oud gegeven, bekend uit de *Ilias* en andere epen en de lyriek, dat de zoon van koning Poias van Malis (in Midden-Griekenland), Philoctetes, van Heracles zijn boog met de onfeilbare pijlen had gekregen als dank voor bewezen diensten. Verder was bekend dat Philoctetes met de Grieken mee was uitgevaren naar Troje, maar door hen op Lemnos was achtergelaten. Hij was namelijk op het eilandje Chryse door een heilige slang gebeten en de aldus ontstane wond was zo erg en pijnlijk dat de Grieken de stank en het geschreeuw van Philoctetes niet konden verdragen en hem op het volgende eiland hebben afgezet. Daar bleef hij tien jaren. In het laatste jaar van de oorlog voor Troje nam Odysseus de Trojaanse ziener Helenus gevangen en die gaf de godsspraak dat voor de val van Troje de boog van Heracles een onmisbaar instrument was. Philoctetes werd inderdaad naar Troje gebracht, doodde met zijn pijlen Paris en daarna volgde de val van de stad. Tot zover de mythe van Philoctetes.

Naast deze mythe bestond er het verhaal van Neoptolemus, de zoon van Achilles. Zijn vader was voor Troje gesneuveld, diens wapenrusting was eerst aan Odysseus toegewezen, tot wanhoop van de held Ajax. Kennelijk was de aanwezigheid van Neoptolemus voor Troje noodzakelijk, hij werd in ieder geval van zijn eiland Skyros gehaald, deed mee in de verovering van Troje, waarbij hij de koning Priamus, een grijsaard, op het altaar waar hij zijn toevlucht had gezocht, meedogenloos ombracht.

Tot zover de ruwe, onbewerkte stof voordat de tragici het onderwerp opnamen en voor het toneel bewerkten. Eerder dan Sophocles deden dit Aeschylus en Euripides. Hun stukken hebben we niet over, maar we weten wel iets van de hoofdzaken van de inhoud af. Bij Aeschylus trad Odysseus zonder vermomming

op, maar Philoctetes herkende hem niet. Met een leugenverhaal wist Odysseus de boog in handen te krijgen en de held zelf ging, onder dwang of vrijwillig, naar Troje. Euripides laat Odysseus wel vermomd optreden, omdat híj de Grieken had overgehaald Philoctetes op Lemnos achter te laten. Ook hij wint met een leugenverhaal het vertrouwen van Philoctetes. Daarna arriveert een gezantschap uit Troje om Philoctetes over te halen aan hun kant tegen de Grieken te strijden, maar Odysseus speelt op de pro-Griekse gevoelens van hem in en Philoctetes verjaagt de Trojanen. Het vervolg is niet helemaal duidelijk, kennelijk was er, net zoals in de tragedie van Aeschylus, een scène met een pijnaanval, waarna Philoctetes in slaap valt en Odysseus de boog pakt. Ook hier komt Philoctetes naar Troje terug, maar ook hier is het onduidelijk of dit onder dwang gebeurt, dan wel omdat hij inziet dat zijn toekomst bij de Grieken ligt.

Uit dit overzicht van de mythologie en van de behandeling door twee voorgangers van Sophocles blijkt hoezeer de begin- en eindsituatie vastliggen: Philoctetes is op Lemnos met een vreselijke wond achtergelaten, maar is wel in het bezit van zijn boog. Er is een orakel van Helenus, dat in ieder geval de aanwezigheid van de boog met de pijlen tot noodzaak verklaart en daarmee kennelijk ook die van zijn bezitter. Het einde staat ook vast, Philoctetes komt in Troje. Aan deze gegevens heeft Sophocles zich te houden, voor het overige is hij vrij, net zoals zijn voorgangers dat waren.

Wat hij nu met die vrijheid doet, is voor òns eigenlijk geen verrassing meer, want wij zullen zelden het stuk lezen zonder eerst een inleiding te hebben geraadpleegd. Daarin staat dan dat de nadruk op het isolement van Philoctetes in overeenstemming is met de techniek van Sophocles in zijn latere stukken. Ook daar lijden hoofdpersonen onder het leed dat in het verleden hun aangedaan is, door anderen of door henzelf. Zij lijden eerder dan dat ze handelen en beleven een heel scala van emoties in hun ontmoetingen met vrienden en vijanden. En in zo'n inleiding staan ook de veranderingen die Sophocles ten opzichte van Euripides en Aeschylus in heeft gevoerd. Deze veranderingen waren voor de toeschouwers uit die tijd, als ze zich de voorgaande stukken nog konden herinneren, wel even zo vele verrassingen.

In de eerste plaats de introductie van de jonge man Neoptolemus, die zijn matrozen heeft meegenomen, die nu als

koor kunnen optreden. Door de matrozen als koor te laten verschijnen heeft Sophocles, zoals gezegd, het isolement van Philoctetes groter gemaakt. Wat hem in die tien jaren als gezelschap voorhanden is, zijn vogels die hij moet schieten om in leven te blijven, zijn rotswoning en de kale omgeving, als men die al gezelschap mag noemen, en de toevallige passant. Maar die wist niet hoe gauw hij weg moest komen, zoals Philoctetes aan Neoptolemus vertelt. De invoering van deze Neoptolemus betekent dat nu een persoon optreedt die part noch deel heeft gehad aan de verbanning van Philoctetes tien jaar geleden. Ze betekent ook dat de zoon van Achilles optreedt, Achilles die bekend was om zijn eerzucht èn om zijn afkeer van bedrog. Net als zijn vader is Neoptolemus ambitieus en oprecht. De volgende vernieuwing is dat Sophocles het koor als meespelers van hun meester in het complot voorstelt. Want Odysseus bedenkt wel een bedrieglijk plan, net zoals in de tragedie van Euripides, maar hij haalt Neoptolemus over om het plan uit te voeren. Daarbij spelen zijn zeelieden mee, tot in de koorliederen.

Met dit overzicht van enkele vernieuwingen heb ik al iets van het verloop van het stuk weggegeven, maar de toeschouwers in 409 v.Chr. weten nog van niets, behalve dat het stuk over Philoctetes gaat, en zijn geschiedenis is hun in hoofdtrekken bekend.

Het publiek zag eerst Odysseus en Neoptolemus opkomen en in een dialoog met veel verplaatsing een beschrijving van de situatie geven: hier woont de op instigatie van Odysseus achtergelaten Philoctetes in een grot met een voor- en achteruitgang, waar vieze verbandlappen hangen, een onbeholpen gemaakte drinkbeker is en een bed van bladeren op de grond is uitgespreid. De bewoner zelf is er niet. Wanneer het publiek weet waar het stuk zich afspeelt, kan Odysseus zijn plan ontvouwen. Dat doet hij met gevoel voor de situatie waarin hij Neoptolemus zal brengen (vv. 50-85):

Od.
O zoon van Achilleus, het past dat gij u geeft
voor deze zaak, niet met uw lichaamskracht alleen.
Gesteld dat ik iets zeg, iets nieuws, iets vreemds voor u,
weet dat gij hier in dienst zijt en een rol vervult.

Ne.
En wat beveelt gij?

Od.
Dat gij Philoktetes een
verhaal opdist en listig om de tuin hem leidt.
Vraagt hij wie gij zijt, vanwaar gij komt, dan zegt ge:
de zoon van Achilleus. Dat zij hem niet verheeld.
Maar zogenaamd keert gij naar huis, de Griekse vloot
hebt gij vaarwel gezegd, van bittre haat vervuld.
Zij haalden u met smeken uit uw land - gij waart
hen eenge kans nietwaar, om Troje te verslaan -,
maar toen ge, daargekomen, recht liet gelden op
de wapenen van Achilleus, zegden ze neen!
Die buit kreeg Odusseus cadeau! En mij verwijt
ge al wat ge wilt, hoe groffer 't klinkt hoe beter 't is.
Ge krenkt me daarmee niet. Maar alle Grieken zoudt
gij pijnlijk grieven moest gij weigren het te doen.
Als gij hem niet zijn boog afhandig maakt, dan wordt
het land van Dardanos ook niet door u verwoest.

Gij vraagt u af waarom niet ik, wel gij vertrouwd
en dus gevaarloos omgaan kunt met hem? Luister.
Niet door een eed verplicht gingt gij naar Troje, ook niet
door dwang, en aan onze eerste tocht naamt gij geen deel.
Drie feiten die ik alleszins niet loochnen kan.
Dus ziet hij mij terwijl hij nog zijn boog bezit,
dan ben ik dood, maar gij die mijn gezel zijt ook!
Wat wij nu moeten uitvinden is dit: hoe gij
de nooit falende wapens uit zijn handen haalt.
Ik weet het al te goed, mijn jongen, slinkse taal
en slinkse handel zijn u van nature vreemd.
Maar slagen in zijn opzet is een kostbaar iets.
Dus waag het - later tonen wij rechtvaardigheid.
Maar thans, een korte schelmse dag, leent ge u aan mij.
Daarna moogt gij gerust de waarheidslievendste
onder de mensen heten, heel de toekomst nog.

In het hierop volgende gesprek blijkt Neoptolemus inderdaad tegen een bedrieglijke aanpak te zijn, niet tegen geweld. Als het moet zal hij Philoctetes gerust met geweld zijn boog afpakken, dat is geen bezwaar voor hem. Maar dat zal nem nooit lukken, zegt Odysseus en daarom is er een list nodig. Tenslotte haalt hij hem over door op zijn ambities in te spelen. Neoptolemus kan eer behalen door Troje in te nemen, maar daarvoor is de boog wel nodig. Als hij het plan met succes uitvoert is hij in ieders ogen wijs en dapper tegelijk. Hierop geeft Neoptolemus zich gewonnen (120): 'Welaan, ik doe het, alle schaamte schud ik af.' Odysseus kan nu weggaan, maar kondigt eerst nog de komst van een als koopman vermomde schepeling aan als het plan niet opschiet (126-131):

Maar mocht ik de indruk krijgen dat gij hier te lang
blijft toeven en uw tijd verliest, dan stuur ik u
diezelfde man weerom, maar dan als scheepskapitein
vermomd en uitgedost, dat hij niet wordt herkend.
Wat hij vertelt zal fijn berekend zijn, mijn zoon,
en gij haalt uit zijn woorden wat u nuttig is.

In deze proloog herkennen we de meestal door Sophocles gevolgde methode om de voor het publiek noodzakelijke expositie van het stuk door middel van een dialoog tussen twee personages te geven. Daardoor bereikt Sophocles een grotere levendigheid dan wanneer, zoals vaker bij Euripides, één persoon verschijnt en de expositie verzorgt. De noodzaak van de expositie is overigens aanwezig want er is geen programmaboekje.

De proloog is ook in zoverre typisch voor Sophocles dat Odysseus niet duidelijk maakt of alleen de boog nodig is of dat Philoctetes ook mee moet naar Troje en, zeker niet, hoe en of, een orakel de aanleiding voor hun expeditie is. Het publiek kon op grond van hun voorkennis wel verwachten dat deze vragen later opgehelderd worden en wij mogen, zoals vaker bij de stukken van Sophocles, consta-

teren dat hij de toeschouwers in spanning laat door niet alles te geven en ze zelfs in spanning brengt door de vraag te laten opkomen hoe Neoptolemus zich van zijn taak zal kwijten en Philoctetes zal reageren.

Ik heb lang bij deze proloog stil gestaan, omdat Sophocles daarin in hoofdlijnen suggereert wat er kan gebeuren, maar niet of het gebeurt, en omdat hij tegelijkertijd het probleem voor Neoptolemus duidelijk heeft geschetst, de strijd namelijk tussen zijn eerzucht en zijn gevoel voor eerlijk optreden.

Nu komt het koor van matrozen van Neoptolemus op. Zij ontvangen van hun meester instructie om ‘te helpen waar het nodig is’ (149) en geven daarna met hun lied de sfeer van Philoctetes' lijden in eenzaamheid weer en verwoorden hun medelijden. Neoptolemus gaat op hun woorden echter nauwelijks in en verklaart afstandelijk het lijden van Philoctetes als door de goden gewild. Daardoor bleef hij buiten de strijd net zolang tot men hem terug kan halen. Al deze tijd is er wel over Philoctetes gesproken maar heeft het publiek hem nog niet gezien. Daar klinkt dan het geluid van iemand die zich moeizaam voortsleept en komt eindelijk Philoctetes uit zijn grot op, die hij aan de achteringang is ingegaan. Hij verschijnt met zijn boog in de hand en een pijlenkoker met pijlen over zijn schouder. Dit gegeven halen we uit de tekst. Na zestig verzen verwijst Philoctetes naar de boog, wanneer hij vertelt hoe hij daardoor in leven bleef. In een daarop volgende scène in hetzelfde bedrijf (epeisodion) vertelt iemand dat Philoctetes naar Troje terug moet keren, maar noemt de boog niet en pas na ruim vierhonderd verzen vraagt Neoptolemus naar die boog (654). Al die tijd vanaf het eerste optreden van Philoctetes tot bijna het einde van het epeisodion zien de toeschouwers de beroemde boog, maar horen ze er praktisch niemand iets over zeggen.

Wat gebeurt er dan wel in dit lange bedrijf? Eerst een hartelijk welkom door Philoctetes, die aan hun kleding Neoptolemus en zijn matrozen als Grieken herkent. In overeenstemming met zijn opdracht vertelt die wie hij is en dat hij uit Ilium komt, maar voor hij verder kan gaan en zijn bedrog uitvoeren, onderbreekt Philoctetes en zegt ook aan de expeditie naar Troje te hebben deelgenomen. Neoptolemus veinst dit niet te weten tot ontsteltenis van Philoctetes, die daarop zijn verhaal vertelt met de slotzin (314-6):

> Dat hebben zij bewerkt, mijn zoon, de Atriden en
> geweldige Odusseus. Olumposgoden, geeft
> dat ze als vergelding eens eenzelfde leed doorstaan.

Wanneer Neoptolemus dan zegt ook door hen benadeeld te zijn en hij zíjn verhaal wil vertellen, onderbreekt Philoctetes hem zodra hij over de dood van Achilles begint, want daar wil hij meer over weten. Eindelijk krijgt Neoptolemus de gelegenheid om zijn bedrog uit te voeren en te vertellen hoe schandelijk hij door de Grieken, de Atriden en Odysseus voorop, is behandeld. Hij eindigt met een vers dat de woorden van Philoctetes in herinnering roept: 'Hij die de Atriden haat toedraagt, weze de goden even lief als mij' (389-90). In de daarop volgende scène worden de bij Troje omgekomen en nog levende Grieken besproken, met als conclusie dat de goeden gestorven zijn, de slechten nog leven. Daarop zegt Neoptolemus Philoctetes vaarwel, wenst hem alle goeds en maakt hij aanstalten weg te gaan. De reactie van de toeschouwers op dit vertrek van Neoptolemus kan tweeledig zijn geweest, aan de ene kant een van ongeloof ('hè, wat gebeurt er nu?'), aan de andere kant van tevredenheid ('hè, hè, eindelijk gaat hij Philoctetes onder druk zetten'). Immers, tot nu toe is alle nadruk op Philoctetes geweest, op zijn lijden en op zijn haat tegen de Griekse aanvoerders. Neoptolemus heeft dat gevoel aangewakkerd, maar ook niet meer. Wanneer hij eindelijk zegt weg te gaan, heeft hij echter bereikt dat Philoctetes hem smeekt hem mee te nemen en hem zo van zich afhankelijk gemaakt. Op aandringen van het koor stemt Neoptolemus er in toe Philoctetes aan boord te nemen en samen met hem naar Griekenland terug te keren. Hiermee heeft hij evenwel nog lang zijn doel niet bereikt, namelijk de boog in handen te krijgen (daar is zelfs nog niet tussen hen over gesproken) en het is onduidelijk hoe en wat hij nu gaat doen. Daar verschijnt de koopman-kapitein, wiens komst al door Odysseus aangekondigd was als Neoptolemus te lang bezig zou zijn en hij moet de handeling bespoe-

digen. Zijn verslag is als van een bode die vertelt wat er achter het toneel gebeurt. Hij zegt namelijk dat enkele Grieken vertrokken zijn om Neoptolemus terug te halen en dat Odysseus op weg is gegaan om Philoctetes naar Troje te brengen. Dit in opdracht van het orakel van Helenus, dat zijn komst noodzakelijk is. Deze zet van Odysseus heeft als resultaat dat Philoctetes Neoptolemus aanspoort om zo snel mogelijk te vertrekken om zo de Grieken voor te zijn. Neoptolemus moet een vertragingstaktiek toepassen, want zijn plan moet lukken. Hij vraagt of Philoctetes niet nog wat uit zijn grot moet halen alvorens aan boord te gaan en via de pijlen komt het gesprek op de boog. Dit gedeelte van de handeling laat zien dat Philoctetes de jonge man helemaal vertrouwt en hem toestaat om straks de boog even vast te houden. De scène is als volgt (654-75):

Ne.
Is dat dan de beroemde boog die ge daar hebt?

Ph.
Hij is het ja, hij zelf! die 'k in mijn handen houd.

Ne.
En is het mij vergund hem van nabij te zien,
hem aan te raken, te vereren als een god?

Ph.
U wel, mijn zoon, u wordt dat toegestaan, en 't geldt
voor al wat ik bezit en u van nut kan zijn.

Ne.
'k Verlang het sterk, maar onder dit beding: als het mag
dan wil ik wel, mag 't niet, denk er dan niet meer aan.

Ph.
Vroom is uw taal, mijn zoon, geoorloofd is uw wens.
Want gij alleen gaaft dat ik weer in 't zonnelicht
durf kijken, dat ik weer mijn Oitaland zal zien,
mijn oude vader en mijn vrienden. 'k Lag vertrapt
en gij hebt me opgericht, van vijanden bevrijd.
Wees blij, gij moogt de boog vasthouden. Geef hem dan
aan mij terug, fier dat gij de eenge stervling zijt
- terwille van uw deugd - die hem heeft aangeraakt.
Ook ik verwierf hem als geschenk na goede daad.

Ne.
Het spijt me niet dat ik u heb gezien en ook
uw vriendschap won. Want hij die goed met goed weet te
belonen is als vriend een groter schat dan al
wat men verwerven kan. Wilt ge nu binnengaan.

Ph.
Maar gij moet met me mee, mijn ziekte vergt uw steun.

De woorden van Neoptolemus kunnen uitgelegd worden als een bewijs dat Neoptolemus uitstekend de opdracht van Odysseus uitvoert en zijn bedrog kundig doorzet. Anderen echter voelen in deze verzen een oprechte blijdschap van Neoptolemus. Hij is blij dat hij Philoctetes heeft gezien, niet alleem maar over hem gehoord heeft. Volgens hen begint hier de ware aard van Neoptolemus naar boven

te komen en geeft Sophocles hier een eerste signaal van de ommekeer van Neoptolemus. Het gebeurt zo vaak in de stukken van Sophocles dat er uitspraken zijn waarvan we later zeggen dat ze al een verandering in iemands innerlijk laten zien, maar voor de toeschouwers, die het vervolg nog niet kennen, bestaat die mogelijkheid niet. Het hangt er natuurlijk wel van af hoe een regisseur bij een opvoering Neoptolemus deze woorden laat uitspreken.

Ik wijs hier alleen op het bestaan van een dubbele uitleg en ga nu over naar het tweede, korte, epeisodion. Philoctetes en Neoptolemus komen uit de grotwoning, de eerste krijgt een vreselijke aanval van pijn, waar Neoptolemus van schrikt. Hij wil de zieke helpen, maar die vraagt hem ‘slechts’ zolang de boog te bewaren en bij hem te blijven zolang als de aanval duurt. Neoptolemus geeft die beide beloften en na de aanval valt Philoctetes in slaap. Op zulke momenten is het conventioneel dat het koor en de overblijvende acteur een zang/spreek-dialoog houden en die vindt ook hier plaats. Het koor had de rol van handlanger in het complot goed meegespeeld, ook al had het meer medelijden met Philoctetes getoond dan men misschien zou verwachten en nu ziet het de weg vrij voor het weggaan van Neoptolemus met de boog. Het wijst zijn meester op deze mogelijkheid, maar Neoptolemus antwoordt (839-42):

> Hij is zich weliswaar van niets bewust, maar ik weet
> dit: zijn boog
> is in mijn hand vergeefse buit indien wij zouden
> scheepgaan zonder hem.
> Hem immers is de kroon bestemd, want hem beval de
> god te halen.
> Neen, pronken met een vals en half volbrachte taak is
> lage schande.

Weer een verrassende wending. De verwarring bij het publiek zal groot zijn, want in het begin is Neoptolemus door Odysseus alleen gezegd dat de boog terug moet komen, terwijl in het verhaal van de koopman over de terugkeer van Philoctetes is gesproken, maar dat verhaal is onderdeel van het bedrog, zoals Neoptolemus ook zelf weet. Is Neoptolemus nu beter op de hoogte dan in het begin, gelooft hij zelf dit onderdeel van het verhaal van de koopman, of bedenkt hij hier een uitvlucht tegenover zijn matrozen om Philoctetes niet in de steek te laten? Allemaal vragen, waar één stellig antwoord niet wel mogelijk is. In het volgende epeisodion ontwaakt Philoctetes, Neoptolemus helpt hem overeind en ze gaan op weg. Neoptolemus heeft de boog nog in zijn hand, Philoctetes heeft die niet terug gevraagd. Ze doen een paar stappen en dan staat Neoptolemus stil, zoals bij de pijnaanval Philoctetes halt heeft gehouden. In de nu volgende dialoog vertelt Neoptolemus de ware toedracht (895-926):

> **Ne.**
> Helaas, wat nu, wat staat me verder nu te doen?
>
> **Ph.**
> Wat schort er, zoon! Wat mag de zin zijn van uw taal?
>
> **Ne.**
> Ik weet niet hoe ik 't zeggen moet, 'k ben radeloos.
>
> **Ph.**
> Gij radeloos? Waarom? Zeg dat toch niet, mijn zoon.
>
> **Ne.**
> 't Is nochtans waar. Zo erg is 't nu met mij gesteld.

Ph.
Toch niet een plotse walging voor mijn kwaal, waarom
gij weigren zoudt mij mee te nemen op uw schip?

Ne.
Ach alles is van walg vervuld voor wie de kreet
van 't eigen hart versmoort en doet wat hem niet ligt.

Ph.
Maar gij, gij zegt of doet toch niets dat afwijkt van

uw vaders voorbeeld, nu ge een man helpt die 't verdient.

Ne.
Gij zult mijn laagheid zien, dat kwelt me reeds sinds lang

Ph.
Toch niet door wat ge doet, al verontrust me uw taal

Ne.
O Zeus, wat raad? Hoef ik dan tweemaal slecht te zijn:
door schuldig zwijgen eerst, door eerloos spreken dan?

Ph.
Ben ik bij mijn verstand, dan staat die man op 't punt
laf me in de steek te laten en in zee te gaan

Ne.
Ik in de steek u laten? Neen. Maar dat ik u
een bittere reis bereid, dat wroegt me reeds sinds lang.

Ph.
Verklaar u nader, kind, want ik begrijp u niet.

Ne.
'k Zal duidlijk zijn. Gij moet naar Troje varen, u
vervoegen bij de Achaiers, bij 't Atridenheir.

Ph.
Helaas wat zegt ge daar?

Ne.
Klaag niet, voor 'k uitleg geef.

Ph.
Uitleg, waarover? Maar... wat hebt ge met mij voor?

Ne.
Ik wil u eerst uit deze ellende redden, dan
naar Troje gaan en 't land verwoesten met uw hulp.

Ph.
Zijt gij dat werkelijk van plan?

Ne.
De grote nood
gebiedt het. Wind u toch niet op nu gij 't verneemt.

Ph.
Wee mij, verloren en verraden! Vreemdeling,
wat hebt ge me aangedaan! Geef mij mijn boog, en vlug!

Ne.
Niet mogelijk. Ik moet mij voegen naar 't bevel
der legerchefs. Dat is mijn plicht, mij voordeel ook.

Neoptolemus is zijn oude, eigenlijke aard weer trouw, hij is weer eerlijk, maar ambitieus ook nog. Zijn opdracht ligt hem zwaar. Wanneer hij dan in zijn verdriet op

het punt komt dat hij de boog wil teruggeven (975), springt Odysseus plotseling naar voren - die moet zich dus verdekt hebben opgesteld - en beveelt hem de boog aan hèm te geven. Hierop ontrolt zich een twistgesprek tussen Philoctetes en Odysseus, waarin de een zijn haat en afkeer tegen de ander uit en Odysseus tamelijk koel reageert. Aan het einde ervan zegt hij dat Philoctetes niet nodig is, want er is een goede schutter onder de Grieken voor Troje en hij beveelt Neoptolemus met hem mee te gaan. Die doet dat, maar laat wel zijn matrozen achter. Die kunnen Philoctetes naar het schip begeleiden, wanneer die zich toch nog bedenkt. Al de tijd van het debat heeft de jonge man er zwijgend bijgestaan en wat zegt hij aan het eind op het bevel van Odysseus? (1074-80):

> Ne. Hij hier zal zeggen dat ik te weekhartig ben,
> toch blijft ge maar, althans als hij daar 't er mee eens
> is, tot de zeelui 't schip geheel reisklaar hebben
> gemaakt en wij de goden een gebed gestort.
> Wie weet komt hij niet onderwijl tot mildere
> gevoelens jegens ons. Wij twee vertrekken dus,
> en gij, zodra we u roepen, komt in snelle pas.

Neoptolemus laat geen spoor van medelijden blijken, zegt alleen dat Odysseus hem vol, te vol, van medelijden zal vinden en vertrekt mèt de boog in de hand. De tussenkomst van de commandant Odysseus heeft tot gevolg dat Neoptolemus zijn opwelling de boog terug te geven heeft onderdrukt en gewillig meegaat. Iets anders kunnen de toeschouwers niet concluderen. Maar die weten ook dat hiermee de zaak niet af is, want ook Philoctetes moet naar Troje terug.

Deze is wanhopig en geeft in lange treurzang lucht aan zijn gevoelens. Het koor probeert hem over te halen, tevergeeft echter. Philoctetes strompelt nu verslagen de grot in, geslagen maar ook vasthoudend aan zijn haat. Iedereen heeft kunnen zien hoe hij om de tuin geleid is, hoe hij zijn vertrouwen aan een bedrieger heeft geschonken, daarna tot het inzicht is gebracht dat alles, behalve zijn ziekte, schijn was. Het medelijden dat hij van Neoptolemus heeft ondervonden, heeft hem wel zijn boog gekost. Hoe kan zo'n man nu nog terugkeren, alleen toch maar onder dwang?

In deze tragedie, waar voortdurend iets anders gebeurt dan men verwacht, komt nu de volgende verrassing: Neoptolemus en Odysseus komen achter elkaar op, want halverwege is Neoptolemus omgedraaid. ''k Hoop alles goed te maken wat ik straks misdeed' (1224), zegt hij, want hij bezit de boog ten onrechte; die wil hij teruggeven en nu wijkt hij niet voor zijn bevelhebber, wanneer die hem met geweld en rapportage aan het leger dreigt. Neoptolemus roept Philoctetes uit zijn grot en moet nu proberen die over te halen zijn boog terug te nemen. Dat lukt na enige moeite. Op het moment van teruggave springt Odysseus voor het laatst naar voren, maar nu wordt hij door Philoctetes verdreven. Odysseus gaat letterlijk en figuurlijk af: al zijn plannen zijn mislukt.

Neoptolemus doet nu een laatste poging om Philoctetes over te halen, verwijst naar het orakel, laat zien dat meegaan de enige garantie voor genezing biedt en moet opgeven. Hij geeft toe, nu eerlijk en oprecht, en gaat met Philoctetes op weg.

In deze exodus vindt er voor het eerst een poging tot overreding plaats waarbij de te overreden man in vrijheid kan beslissen en degene die overreedt zonder list en bedrog, zonder dreiging van geweld spreekt. Nu eerst, en eerder kon dit niet gebeuren. Wanneer had Neoptolemus deze poging kunnen ondernemen? Dadelijk bij de komst van Philoctetes? Maar toen volgde hij nog het plan van Odysseus. Bij de bijna teruggave van de boog? Maar Odysseus kwam daar tussen. Bij de echte teruggave? Maar weer was Odysseus daar. Nu deze eindelijk weg is gegaan, kan het proces van overreding plaatsvinden, maar nu is het te laat. De woorden van

Neoptolemus zijn geen verplichte praat en klinken als die van een man die oprecht een ander probeert over te halen (1314-47):

Ne. (Graag hoor ik u mijn vader prijzen en mezelf
betrekken in die lof.) Luister nochtans wat ik
van u verlang. De mens kan niet ontsnappen aan
het lot dat van de goden hij te dragen kreeg.
Maar wie als gij bewust de ellende zoekt en er

niet los van wil, zo iemand is het ook niet waard
dat men hem medelijden toont of hem beklaagt.
Gij zijt verbitterd en een raadsman duldt gij niet.
Als iemand goed bezield, ronduit zijn mening zegt,
ontvlamt ge in haat en ziet in hem een doodsvijand.
En toch spreek ik, bij Zeus, die 's mensen eden hoort,
Ja, let op wat ik zeg en schrijf het in uw hart:
uw ziekte, uw smart komen uit goddelijke hand,
want gij hebt Chruse's wacht te dicht genaakt, de slang
die weggedoken 't dakloos heiligdom beschermt.
Weet dan dat nooit, zolang de zon die gij daar ziet
in 't oosten opgaat en in 't westen nederzinkt,
gij van uw vreselijke kwaal verlost geraakt,
voordat ge uit vrije wil in Trojes vlakten komt,
en daar bij ons de zonen van Asklepios
ontmoet die u genezen van uw ziekte. Dan
verovert gij de stad met deze boog en met
mijn hulp. Hoe weet ik dat zo geschieden zal?
Wel kijk, wij hebben een Trojaans gevangene,
de grote ziener Helenos, die duidlijk zegt
dat dàt staat te gebeuren; en, voegt hij erbij,
het is beschikt dat Troje deze zomer nog
geheel veroverd wordt. Zelfs wil hij graag de dood
ingaan mocht die voorspelling blijken vals te zijn.
Kom geef gewillig toe, nu gij dit alles weet.
Is het geen schone winst dat gij beschouwd wordt als
de koenste Griek, die na door helende handen
te zijn gegaan, onovertroffen glorie plukt
door Troje te verslaan dat zoveel tranen kost.

Philoctetes is wel getroffen door deze woorden, ‘Helaas, wat moet ik doen? Hoe kan ik doof blijven/ voor deze man die mij vermaand heeft als een vriend?’ (1350-1), maar zegt niet te kunnen zwichten. Hij blijft onverzoenlijk en ze gaan weg.

Sophocles heeft eens gezegd dat hij in tragedies de mensen voorstelde zoals dat in tragedies moest gebeuren. Hij wist het tragische in tragedies te handhaven. In zijn stukken weet hij dit tragische karakter vast te houden door steeds weer personages te laten optreden die niet willen opgeven wat ze als hun plicht tegenover familie, vaderstad of zichzelf beschouwen. Door hun trouw aan eigen idealen storten ze zich in activiteiten die tot hun dood kunnen leiden, of weigeren ze in te gaan op suggesties die verbetering beloven. Dat is het tragische in hun optreden. Sophocles wil met deze voorstelling van personages niet suggereren dat zulke mensen goede voorbeelden ter navolging zijn, hij geeft tragedies die een echte tragedie bevat.

Zo ook in deze tragedie. Philoctetes is de centrale figuur, die aan zijn haat tegen hen die hem zijn lot hebben aangedaan, vasthoudt. Die haat domineert, ook al is hij aan het einde vol vertrouwen en vriendelijk voor Neoptolemus. Maar hij accepteert het voortbestaan van zijn ziekte, want zijn haat afleggen kan hij niet. Sophocles geeft geen aanduiding dat volgens hem die haat van Philoctetes verkeerd is, ook al laat hij Neoptolemus zeggen dat hij verwilderd is en goede raad wil aannemen. Maar daar spreekt een personage (1316-20) en zijn woorden passen in zijn overreding.

Sophocles laat wel zien dat het standpunt van Philoctetes plausibel is en hij maakt het psychologisch begrijpelijk dat het beroep op de vriendschap voor Philoctetes

een toegeven aan zijn vijanden inhoudt. Zeker voor Grieken toen is zo'n toegeven ondenkbaar. Dan is er meer nodig.

Met deze uiteenzetting heb ik aannemelijk willen maken dat het stuk hier zou kunnen eindigen. Maar dat doet het niet, want juist op het moment dat Philoctetes en Neoptolemus op weg gaan - en wel voor de vierde keer, na drie vergeefse pogingen in vv. 553,730 en 839 - verschijnt plotseling Heracles boven het toneel als *deus ex machina.* Hij spreekt eerst Pholoctetes toe, beveelt hem naar Troje te gaan. Daar zal hij genezing vinden, Paris doden, Troje helpen verwoesten en het puik van de buit ontvangen. Na een waarschuwing tot hen beiden om bij de inname de eerbied tegenover de goden in acht te nemen accepteert Philoctetes dadelijk deze woorden van Heracles en verlaat hij met een afscheidsgroet tot zijn woning en zijn omgeving eindelijk en definitief met Neoptolemus het toneel. Hij eindigt met het gebed (1464-8):

Ph.
Vaarwel o Lemnos, door de zee omringd,
geef dat ik na behouden vaart terecht
kom waar de grote Schikgodin het wil,
waar vrienden 't willen en de god die 't al
zet naar zijn hand, en die dit ook volbracht.

Hier heeft Sophocles de grootste verrassing in dramaturgisch opzicht ingevoerd, want in de ons bewaarde stukken komt een *deus ex machina* niet voor. We kennen die kunstgreep uit de tragedies van Euripides en daar komt hij ons, maar ook de Grieken uit de Oudheid, vaak als een noodgreep voor. Dan lijkt het alsof de godheid recht moet zetten wat anders alleen maar fout kan gaan. Ook in de *Philoctetes* moet de godheid recht zetten wat fout lijkt te gaan, want het publiek weet dat de hoofdpersoon naar Troje zal gaan. En dus lijkt de kunstgreep een noodoplossing. Sophocles had toch wel iets anders kunnen bedenken dan dit einde, is een veel gehoorde vraag. Nu, dat zal wel mogelijk zijn geweest, maar hij heeft dit einde verkozen en laten we daarom eerst kijken naar wat Heracles zegt en Philoctetes en Neoptolemus antwoorden (1409-51):

He.
Nog niet, voor gij hebt gehoord wat ik
u zeggen zal, o zoon van Poias.
Weet dat u 't stemgeluid van Herakles
in de oren klinkt, dat gij zijn aanschijn ziet.
Om uwentwil heb ik mijn hemelse
verblijf verlaten,
om u Zeus' raadsbesluiten kond te doen,
u te weerhouden op de weg die gij
wilt gaan. Dus, luister naar mijn woord.
Vooreerst verhaal ik u mijn eigen lotgeval,
wat ik gedaan heb en gewrocht eer ik verwierf

Zeus

de onsterfelijke staat waarin gij mij nu ziet.
Ook gij, geloof me, draagt uw lijden niet vergeefs,
want door uw smarten gaat ge een roemrijk leven in.
Vertrek met deze man naar de Trojaanse burcht,
vooreerst wordt aan uw droeve kwaal een eind gesteld,
en dan, als men heeft uitgemaakt dat gij in 't heir
vooraan staat door uw moed, ontzielt gij met mijn boog
prins Paris die de schuld van deze rampen draagt,
verwoest de stad en voert de buit die gij bij 't heir
verwerft als prijs van dapperheid, naar uw paleis
bij vader Poias en naar uw hoog Oita-land.
En wat gij van dat leger krijgt als dankgift voor
mijn boog, dat brengt ge naar de plaats waar mij het vuur
verslond. Dat alles, zoon van Achilleus, geldt ook
voor u. Want gij zijt niet bij machte Troje te
verslaan zonder zijn hulp; hij zonder de uwe niet.
Gij zijt zoals een leeuwenpaar op jacht, gij moet
elkaars beschermers zijn. Om u te helen van
uw kwaal zend ik Asklepios naar Ilion.
Het is een tweede maal gedoemd te vallen door
mijn boog. Maar denkt er aan, bij de verwoesting van
dat land, dat gij u naar der goden wil gedraagt.
Want al het ander is bijkomstig in de geest
van vader Zeus. Godsvrucht sterft niet met 's mensen dood.
Men weze dood of levend, nooit gaat zij teloor!
Ph. Dat is uw zo verlangde stemgeluid,
en eindlijk zie 'k u weer.
Graag zal ik handlen naar uw woord.
Ne. En ik stem in met dat besluit.
He. Wacht dan niet langer meer en voer het uit.
Want zie, de tijd dringt en
de wind licht de achtersteven op.

In zijn toespraak geeft Heracles, de man die voor Philoctetes een vriend was en hij voor hem, de raadsbesluiten van Zeus weer. Hier spreekt voor het eerst een heros, en wel met goddelijke autoriteit. Daarvòòr was meer dan eens naar de wil van de goden verwezen en hetzelfde gezegd als nu Heracles verkondigt, maar toen gebeurde het in een context die voor Philoctetes twijfel aan de echtheid toeliet: Odysseus! Neoptolemus later, maar dan is er al misbruik van het orakel gemaakt. Maar nu spreekt de betrouwbare Heracles. Hij geeft aan dat het lijden er moest zijn om daarna een roemvol leven te verkrijgen, net zoals met hem het geval was geweest. Daarna kondigt hij aan wat er gebeuren zal, wat Philoctetes zal doen. Geen zinnen met voorwaarden erin, nee, slechts uitspraken met gezag gegeven. Nu is het moment gekomen dat Philoctetes zich gewonnen geeft. Zijn reactie is veelbetekenend: de woorden van Heracles zijn vurig gewenst, zijn aanblik is dat ook. Zijn verschijning geeft de doorslag.

Met deze afloop dwingt Sophocles ons weer naar de voorafgaande gebeurtenissen te kijken en geeft hij aan dat de

handeling niet af is met het toegeven door Neoptolemus. Nu accepteert Philoctetes wèl zijn lot, omdat hij nu weet wat de goden willen. Had hij dan voordien foutief gehandeld? Heracles zegt daar niets over en Philoctetes bekent geen ongelijk. Dus, moeten we wel zeggen, Sophocles laat de kwestie van het ongelijk hebben in het midden en die is niet meer van belang. Heracles zegt evenmin iets over de vijanden van Philoctetes, Odysseus en de Atriden. Zijn woorden dat het hele leger Philoctetes als de beroemdste held zal uitkiezen, impliceren ten hoogste dat die vijanden hem niets meer kunnen doen.

Zo lijkt aan het einde alles pais en vree, behalve dat er ook nog een waarschuwing van Heracles voor Philoctetes en Neoptolemus is over de eerbiediging van de goden bij de verovering van Troje. Hiermee opent Sophocles een venster op de toekomst, want het publiek weet dat Neoptolemus op gruwelijke manier de oude koning Priamus op een altaar zal vermoorden, de koning die door zijn vader Achilles eerbiedig behandeld was. We moeten niet denken, zo suggereert Sophocles hier, dat alles op aarde zo fijn is.

Sophocles als een van de grote Griekse dichters. Aan de hand van één tragedie heb ik laten zien, hoe deze dichter een toneelstuk heeft gemaakt dat in technisch opzicht goed in elkaar zit - vooropgesteld dat men daaraan de eisen stelt die toen golden. Een tragedie waarin op plausibele wijze drie personages optreden, van wie een zijn plannen ondanks zijn handigheid ziet mislukken, een ander zich geweld moet aandoen om de hem gegeven bevelen uit te voeren en tenslotte zichzelf hervindt en de laatste de meest constante is in zijn haat tegen zijn vijanden en in zijn wens naar vertrouwen op hem van wie hij denkt dat hij zijn redder zal zijn, een man die naar een redding vurig verlangt en die ook krijgt, maar pas wanneer mensen gefaald hebben. Lang niet iedereen is met die oplossing aan het einde tevreden, maar in ieder geval heeft Sophocles wel bereikt dat ook na afloop van de voorstelling het publiek (wij lezers: na afloop van de lectuur), over zijn tragedie blijven nadenken. Het is een tragedie waarvan niemand ooit alle vragen die het oproept, kan beantwoorden zonder dat anderen andere antwoorden willen geven, maar ze blijft boeien.

Korte bibliografie

Ik heb bewust ervan afgezien noten toe te voegen.

De Griekse tekst kan men vinden in de Oxford-editie van A.C. Pearson van 1924 (vele herdrukken) of in de Teubner-editie van R.D. Dawe, Leipzig 1979; de vertalingen zijn gehaald uit: Sophokles, Philoktetes, vertaald en ingeleid door Jos de Haes, Desclee de Brouwer, Helios-Reeks, 1959.

Commentaren:

Sophocles, The Plays and Fragments, Part IV: Philoctetes, by Sir Richard C. Jebb, Cambridge 1898^2 (herdrukken).

Sophocles, Philoctetes, ed. by T.B.L. Webster, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge 1970.

The Plays of Sophocles, Commentaries, Part VI: The Philoctetes, by J.C. Kamerbeek, Leiden 1980.

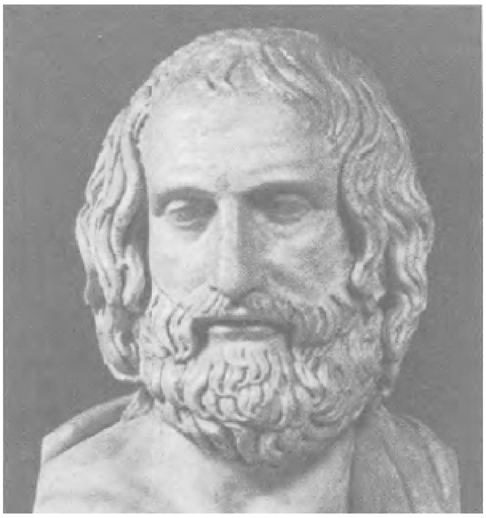
Studies:

J.C. Kamerbeek, 'Individuum und Norm bei Sophokles', in H. Diller (ed.), Sophokles, Wege der Forschung 95, Darmstadt 1967, 79-90.

T.B.L. Webster, An Introduction to Sophocles, London 1969[2].
J.-U. Schmidt, Sophokles-Philoktet, Eine Strukturanalyse, Heidelberg 1973.
R.W.B. Nurton, The Chorus in Sophocles' Tragedies, Oxford 1980.
R.P. Winnington-Ingram, Sophocles. An Interpretation, Cambridge 1980.

Herman van Looy

Euripides of het onvatbare genie



In de geschiedenis van de literaire kritiek is Aischylos volledig fout als hij in de *Kikkers* van Aristophanes stelt dat ‘zijn dichtkunst niet met hem gestorven is, die van Euripides wel’ (vv. 867-9). Wellicht dacht Aristophanes hierbij aan het geringe aantal eerste prijzen die Euripides behaalde op het jaarlijkse theater-festival van de Grote Dionysieën, nl. slechts vier (en één postuum met de laatste trilogie) tegenover twintig voor Sophokles en dertien voor Aischylos. Op de mogelijke redenen van deze diskwalificatie die soms is ingeroepen als verklaring van Euripides' vertrek naar Makedonië, zal ik hier niet ingaan: uitspraken van wedstrijdjury's zijn vaak aanvechtbaar en vaak ook gedicteerd door een conservatieve reflex; Sophokles' *Oidipoes Koning* kreeg trouwens ook maar de tweede prijs! Toch blijft het verwonderlijk omdat (op grond van talrijke getuigenissen) Euripides reeds tijdens zijn leven een aanzienlijke populariteit genoot.

Aristophanes die hem zo vaak parodieerde en hekelde, ontsnapte ook zelf niet aan zijn invloed: zijn oudere rivaal Kratinos tekende hem spottend met een fraai neologisme ‘euripidaristophanizôn’ (PCG 342). Dat de Griekse komedie in haar verdere evolutie in de vierde eeuw niet denkbaar is zonder Euripides is een bekend feit: voor Menander, Philemon, Diphilos e.a. was hij een rijke en steeds aanwezige bron en vele van hun ‘plots’ gaan terug op de zgn. romantische drama's van Euripides als *Auge*, *Melanippe*, *Kresphontes*, *Hypsipyle*, *Alkmeon te Korinthe* enz. Door een reorganisatie van de Grote Dionysieën in 287/6 werd de opvoering van een klassieke tragedie, d.w.z. van een van de grote drie tragici, verplicht gesteld en voor zover de getuigenissen reiken, is het weer Euripides die regelmatig de affiche haalde. Dat hij bijzonder populair bleef in Makedonië hangt wellicht samen met zijn verblijf aldaar: Alexander citeerde vaak uit zijn werken en op het laatste banket droeg hij voor uit *Andromeda.* Een groot aantal anekdoten bevestigen deze populariteit, maar ik beperk me hier tot enkele vaststaande feiten.

De *papyri* laten toe de populariteit van een bepaald auteur te meten: van Euripides' oeuvre zijn veel meer papyrus-fragmenten bewaard dan van Sophokles en Aischylos samen zodat Euripides kwa aantal onmiddelijk volgt op Homeros. Uit de papyri kan men trouwens afleiden dat nog in de vijfde en zesde eeuw van onze tijdrekening tragedies werden gelezen die voor ons verloren zijn. De talrijke vazen uit Zuid-Italië met scènes uit Euripides' werk bewijzen verder zijn populariteit in Magna Graecia: van minimum dertig stukken zijn vaas-afbeeldingen uit Zuid-Italië bekend (centra:

Paestum en Tarente) en daar ligt dan ook de link die de Griekse tragedie met de Romeinse verbindt. Als eerste in de Latijnse literatuur laat Livius Andronicus uit Tarente in 240 een tragedie opvoeren te Rome tijdens de Ludi romani. Op grond van de beschikbare gegevens mag men stellen dat 23 drama's van Euripides behoorden tot het normale repertoire in Zuid-Italië: dat de voorkeur van de Romeinen uitging naar de stukken ontleend aan de Trojaanse cyclus verbaast niet; evenmin verbaast het ontbreken van bepaalde andere titels: de *modestia* en *Pudicitia* van de oude Romeinen accepteerde geen Phaidra, Stheneboia, Pasiphae, Kanake of Chrysippos. Amoureuze relaties tussen stiefmoeder en stiefzoon golden als ongeoorloofd ‘socrum quoque et novercam prohibitum est uxorem ducere quia matris loci sunt.’ Zo kon Phaidra pas ten tonele verschijnen met Seneca! Dat Euripides via dezelfde Seneca een beslissende invloed heeft uitgeoefend op het klassieke drama in West-Europa is al te bekend, ook dat hij nu nog inspiratiebron is gebleven voor dramaturgen en filmmakers.

Wanneer we nu de vraag stellen waarom Euripides veel meer dan Aischylos en Sophokles de generaties na hem aansprak en een blijvende invloed uitoefende, dan luidt het antwoord, denk ik, omdat hij leefde in de jaren die bepalend zijn geweest voor een gewijzigd mens- en we-

reldbeeld, een periode waarin de mens met al zijn problemen centraal gesteld werd en die grondig verschilde van het wereldbeeld van de nog mythisch denkende Aischylos. Bij Euripides heeft het geloof in de onverbiddelijke en onontkoombare krachten van het noodlot en in de door de vloek overgeërfde schuld plaats gemaakt voor de opvatting dat het levenslot van de mens bepaald wordt door eigen aanleg, eigen hartstocht en eigen daden, door de daemon die in hem huist. Al was het verschil in leeftijd niet eens zo groot, al leefden de drie grote tragici in dezelfde stad Athene, ‘het Hellas van Hellas’ zoals op het grafschrift van Euripides' kenotaaf te Athene stond, dan was de culturele, spirituele en religieuse achtergrond anders geworden: Aischylos beleefde de Perzische oorlogen en de opkomst van de polis, Sophokles is de exponent van de Pentakontaetie van Perikles en van de bloei van de polis, Euripides werd zwaar getekend door de Peloponnesische oorlog. Zijn geestelijke onrust en onzekerheid vindt echter haar oorsprong in de sofistiek.

Een weliswaar uitvoerige *Vita* leert ons een en ander over Euripides, maar de gegevens stammen voor een groot deel uit de komedie en zijn uiteraard verdacht. Voor Aristophanes was Euripides het mikpunt van spot vanaf de vroege dertiger jaren tot... na zijn dood (*De Kikkers*): het modernisme van Euripides in vorm, inspiratie, muziek, scenische inkleding, de koningen in lompen, zijn metriek, stijl enz. waren een doorn in Aristophanes' oog - tenminste van Aristophanes als comicus en dus als ‘laudator temporis acti’.

Of nu Euripides geboren is in 485 dan wel 480 en dan nog wel op het eiland Salamis en net op de dag van de beroemde zeeslag is volkomen onbelangrijk. Dat zijn moeder met groenten ventte is een verzinsel van de komedie: alles wijst er in tegendeel op dat hij uit een welgesteld milieu stamde. De *Vita* vermeldt als leermeesters Protagoras, Anaxagoras en diens leerling Archelaos - wat chronologisch kan - verder Prodikos en Sokrates - wat gezien het leeftijdsverschil veeleer onwaarschijnlijk is. Feit is dat Euripides ver van wereldvreemd te zijn, zoals de *Vita* het wil - vandaar het teruggetrokken leven in een grot op Salamis met uitzicht op zee (wat dan het gebruik van maritieme beeldspraak moet verklaren!) - een open geest, grote interesse en een bestendige nieuwsgierigheid had voor al het nieuwe in zijn tijd evengoed op het gebied van de wijsbegeerte, de rhetorica en de moraalfilosofie als op dat van de natuurkunde, de astronomie en de geneeskunde. Soms weerstaat hij niet aan de verleiding om een korte uiteenzetting hieromtrent in te lassen - en in de *Wijze Melanippe* (een verloren stuk) legde hij ze zelfs in de mond van een jonge vrouw! Of hij inderdaad tweemaal gehuwd was, zoals de *Vita* beweert is niet te controleren. Dat hij het tweemaal slecht trof, is zeer waarschijnlijk het gevolg van de zgn. ‘verdorven vrouwen’ (Aristophanes) die in zijn stukken defileren. Over de goede en edelmoedige vrouwen of jonge meisjes als Alkestis, Makaria, Iphigeneia, de dochter van Erechtheus, die zich voor een edel doel offerden, zwijgt de *Vita.* Waarschijnlijk stemde zijn oordeel overeen met wat hij iemand laat zeggen ‘Geen groter kwaad dan een slechte, geen groter goed dan een voortreffelijke vrouw.’ Actieve deelname aan de Atheense politiek zoals voor Sophokles bekend is, is voor hem niet geattesteerd. Een zeer belangrijk feit uit zijn latere leven is de invitatie van Archelaos, koning van Makedonië - van wie Plato een zeer negatief portret ophangt in zijn *Gorgias*, bij monde van Polos. Het was de bedoeling van Archelaos van zijn pas gestichte hoofdstad Pella een centrum te maken en daarvoor had hij een aantal vooraanstaande Atheense kunstenaars en ook Sokrates uitgenodigd. Waarom Euripides in 408, na de opvoering van *Orestes*, op de invitatie inging, is niet uit te maken: gefrustreerd om het gebrek aan erkenning, gedesillusioneerd door de eindeloze Peloponnesische oorlog of nieuwsgierig om het land en de zeden in het Noorden te leren kennen? Was het een definitief afscheid

van Athene of niet? In elk geval stierf hij er twee jaar later, volgens de *Vita* en andere bronnen verscheurd door de honden van de koning. Een 'Hundenmärchen' zegt A. Lesky een typische dood voor een goddeloze, zeggen anderen. Een accident is vanzelfsprekend niet uit te sluiten, maar scepticisme blijft geboden. Mogelijk ontstond kort na de dood van Euripides een soort 'Makedonische roman' met allerlei extravagante trekjes waarvan de dood als wraak van een hond, er een was. De latere apocriefe brieven van Euripides hebben aan deze 'roman' rijkelijk geput. Pella en Makedonië inspireerden hem in elk geval tot zijn laatste en meest raadselachtige meesterwerk, de *Bakchai.* Het werd postuum opgevoerd te Athene door zijn zoon samen met twee werken die veeleer aansluiten bij de vorige trant en waarschijnlijk voor zijn vertrek geschreven waren, nl. *Iphigeneia te Aulis* en *Alkmeon te Korinthe*, een zeer romantisch drama waarvan slechts enkele fragmenten resten.

De cijfers van de totaalproduktie van Euripides variëren in de bronnen. Van de 78 stukken die bewaard bleven in de bibliotheek van Alexandrië zijn zeventien tragedies en één saterspel bewaard, daarbij het zeer omstreden en mijns inziens onechte *Rhesos*-drama. Daarnaast beschikken we ook over meer dan duizend fragmenten, waaronder zeer belangrijke papyrologische (o.a. *Hypsipyle*). Ter vergelijking: van Aischylos en Sophokles lezen we slechts zeven tragedies. Vijftien van de zeventien bewaarde stukken dateren uit de Peloponnesische oorlog, die begon in 431 kort na de opvoering van *Medeia.* Ook dat is een belangrijk gegeven. Een tweede is, zoals reeds eerder gezegd, de bloei van de sofistiek te Athene, die chronologisch hiermee samenvalt en zonder dewelke de geestelijke houding van Euripides niet begrijpelijk is. Het optreden van de sofisten dat inzet omstreeks het midden van de 5e eeuw, betekent een volledige ommekeer, niet alleen voor het Griekse, maar ook voor het Westerse denken überhaupt. Daar waar voor ons de discussies van de praesokratische natuurfilosofen alleen nog maar historische betekenis hebben - al hun vragen inzake wereldbeeld of kosmos zijn ofwel opgelost, ofwel volledig voorbij gestreefd - hebben de sofisten problemen opgeworpen die nog niets aan actualiteit hebben ingeboet, wellicht zelfs nu in de actuele

geestelijke crisis nog prangender zijn geworden. Zij stelden vragen naar het wezen van de mens, zijn vrijheid, zijn verhouding tot de evenmens, de verhouding Griek-barbaar, vrij mens tegenover slaaf, transcendentale vragen in verband met de kennisleer. Hun studieobject was niet langer de wereld en de natuur als in de kringen van de ionische wijsgeren, maar wel de mens als sociaal wezen en zijn verwezenlijkingen: taal, cultuur, staat, politiek, de verhouding 'phusis'-'nomos', natuurwet tegenover arbitrair opgelegde wet, de wet van de stekste enz.

Menelaos en Helena

Alhoewel de kring van de sofisten en hun toehoorders beperkt was - wel behoorde de hele jonge intelligentsia ertoe - en hun impact op de massa niet onmiddellijk meetbaar is, dan waren hun kritische vragen en de antwoorden erop van dien aard dat de intellectuele sfeer nooit meer terug kon worden wat ze geweest was. De sofisten hebben de mythus en het mythische denken in Griekenland het zwijgen opgelegd en hun kritische vragen hebben de wereld niet meer gerust gelaten. De sofistiek is niet als een vreemd produkt plots tot ontwikkeling gekomen. De aanknopingspunten met vroeger zijn talrijk en de sofistiek was als de katalysator van een hele nieuwe atmosfeer. Het inzicht in de tegenstelling tussen schijn en wezen was een oude verworvenheid; Herakleitos had door zijn kritische vragen aangespoord tot nadenken; de wijsgeer-dichter Xenophanes had reeds gepeild naar de diepere zin van de traditionele godenverhalen. De uitbreiding van de Atheense hegemonie, de verre handelsreizen naar de Zwarte Zee, Egypte, Spanje leidden tot relativering van vroegere opvattingen en eigen cultuur. Wat vroeger universeel-geldend had geleken, scheen plots alleen van lokaal belang. De tijd van Euripides was dus rijk aan allerhande spanningen op religieus, politiek, sociaal en ethisch gebied. De ontwikkeling van de Atheense polis na de Perzische oologen was daar voor veel tussen: de deelname van alles burgers aan het bestuur (voor zover hun werk en de afstand naar Athene dat toelieten!), de technische ontwikkeling van die tijd die de idee van bestendige vooruitgang voedde. Men voelde de nood aan opleiding tot het politieke mandaat en juist die beweerden de sofisten te geven. De tragedie dwong tot nadenken over essentiële ethische en religieuse problemen, schuld en boete, de tragische fout, de verhouding mens tegenover god, de geldigheid van orakels, de verhouding van de enkeling tegenover de gemeenschap. Sophokles zong de lof van de 'periphrades anêr', de knappe, inzichtsrijke man en beroemd is de aanhef van het eerste stasimon uit *Antigone*: 'Zoveel dat wonderbaarlijk is! Maar niets meer dan de mens een wonder is' (vert. De Waele; het tweemaal voorkomende 'deinos' betekent echter ook 'geducht, gevreesd, gevaarlijk'!). De tegenstelling 'nomos'-'phusis' moet eindeloos veel debatten gestoffeerd hebben in die tijd en komt ook bij Euripides herhaaldelijk ter sprake. De traditionele godsdienst gaf al lang geen voldoening meer aan de intellectuelen; de onwaarschijnlijkheid van de mythologie, de onzedelijkheid van het godengedrag hebben tot negatie van het fenomeen zelf geleid. Het bekende fragment van Kritias, de oom van Plato, over de

uitvinding van de goden werd vroeger trouwens door sommigen aan Euripides toegeschreven. Rhetoriek viert ook bij Euripides hoogtij!

Waaraan nu dankt Euripides zijn succes, vooral na zijn dood, en waar moeten we hem situeren in de literaire evolutie van de vijfde naar de vierde eeuw? Dat hij volledig inspeelde op de problemen van zijn tijd is duidelijk: alle opgesomde vragen komen bij hem aan bod. Vele van zijn progressieve ideeën, samen met zijn scepticisme, werden blijkbaar niet in dank afgenomen door de conservatieve jury-leden, maar hadden ongetwijfeld succes bij een groot deel van de intelligentsia en de jeugd voor zover die de uiteenzettingen van de sofisten volgde.

Op zijn naam staat geen enkele vernieuwing van de opvoeringstechniek. Zijn eerste twee stukken en zelfs nog *Medeia* kan eventueel met twee acteurs gespeeld worden. Bijna geen vernieuwing op de 'skene', alleen een volgens Aristophanes overmatig gebruik van de 'méchané', de toneelkraan voor de 'deus ex machina'. Sophokles had na Aischylos aan de tragedie haar vaste vorm gegeven en Euripides neemt deze grosso modo over. In een boertige scène van de *Kikkers* verwijt Aristophanes hem zijn lange, eentonige en oriënterende prologen, voorgedragen door een god, een heroë of een al dan niet belangrijk personage uit het stuk. Om de eentonigheid ervan te bewijzen nodigt Aischylos hem uit enkele beginverzen te citeren die hij onveranderlijk aanvult met de woorden 'lékuthion apólesen' (hij verloor zijn lékuthion, een oliepulletje of te nemen in seksuele betekenis):

> Aigyptos zoals 't verhaal de ronde doet
> kwam met zijn vijftig zonen op 't schip
> naar Argos... en 'lékuthion apólesen' (vv. 1206-8)

Vergeleken met Sophokles zijn Euripides' genealogische prologen, waarin de hele voorgeschiedenis vaak in droge, stereotiepe opsomming gegeven wordt, eentonig. Ze zijn vaak louter informatief en helpen de toeschouwer het stuk beter te situeren, vooral daar waar Euripides de mythos innoveert.

Anderzijds zoekt hij wel naar variatie: zo zetten *Androme-*

da (verloren) en *Iphigeneia te Aulis* (waarschijnlijk) in met een proloog in anapesten in plaats van de traditionele jambische trimeters. Aristophanes spot verder met de monodieën en hun moderne muziek verwant met de zgn. 'nieuwe dithyrambos' van die tijd (voor ons bekend door Timotheos). Deze monodieën komen vooral in de latere stukken voor en vervangen in zekere zin, maar dan met veel grotere sentimentaliteit, de monologen uit de vroege stukken, waarin aan angstig zelfonderzoek werd gedaan (bijv. *Medeia*, *Hippolutos*). Dat het publiek ze apprecieerde blijkt uit de papyri waarin bloemlezingen van uitsluitend monodieën voorkomen. Naast de complexe en gezochte metriek vaak in astrofische vorm, onderscheiden ze zich ook door de stijl met talrijke emfatische woordherhalingen. Bekende voorbeelden zijn de monodieën van Io, Hypsipyle, Elektra en van de Phrygiër in *Orestes*, waar een gekunstelde monodie het normale bodeverhaal vervangt. Typisch voor de latere stukken is eveneens een naar ons gevoel overmatig gebruik van stichomythie, dit is het vraag en antwoordspel of een discussie waarbij ieder van beide personages telkens één vers spreekt. Zo komt in *Ion* een stichomythie voor van meer dan honderd verzen, waarbij eerst Ion vragen stelt en Kreoesa, koningin van Athene en tevens onwetende moeder van Ion, antwoordt, waarna de rollen in bijna perfecte symmetrie worden omgekeerd. Waarschijnlijk beleefde het Atheense publiek, dat erg gesteld was op agonale discussies, veel genoegen aan een dergelijk steekspel en bewonderde het de dichter die met verbazende handigheid en subtiliteit een dergelijk spel wist vol te houden zonder dat de waarheid aan het licht komt. Ook inzake het koor constateert men een lichte verschuiving: van een emotioneel participerend (*Smekelingen*, *Trojaanse Vrouwen*) of min of meer medeplichtig (*Medeia*) koor, evolueert het in de latere stukken naar een koor van emotioneel niet bij het gebeuren betrokken personen, ja zelfs toevallige vreemdelingen (*Phenicische Vrouwen*, *Iphigeneia te Aulis*): in plaats van reflectie over het gebeuren gepaard met angst en hoop, treden dan veeleer niet emotionele, narratieve liederen over de voorgeschiedenis. Hiertegen reageerde Aristoteles in zijn *Poetica*: 'De dichter moet ook het koor als één der acteurs opnemen; het moet een integrerend deel zijn van het geheel en een aandeel hebben in de handeling op de wijze waarop dat bij Sophokles, daarentegen niet bij Euripides het geval is.' (56a25 vlg.; vert. N. van der Ben en J.M. Bremer).

Veel belangrijker is de vernieuwing van de thematiek. Toen Euripides tragedies begon te schrijven, waarschijnlijk kort voor 455, het jaar waarin hij voor het eerst werd toegelaten tot de wedstrijd, waren reeds gedurende meer dan een halve eeuw jaarlijks tragedies opgevoerd, bijna zonder uitzondering geïnspireerd door de grote cyclische verhalen over heroën. Alleen Phrynichos en Aischylos hadden zich elk éénmaal aan een actualiteitsstuk gewaagd, echter zonder navolging. Euripides wilde blijkbaar de themata van zijn tijd en de tragische realiteit van het dagelijks bestaan zoals hij dat zelf rond zich ervoer, uitbeelden en moest dit, door traditie gebonden, doen via de omweg van de mythus. Daarom past hij de mythus aan; want die vrijheid werd aan de tragische dichters gegund, ofwel deed hij beroep op minder bekende mythen.

Zo stamt de Alkestis-mythe (*Alkestis*, 438) uit Thessalië. Alkestis, moeder van twee kinderen, is bereid te sterven in plaats van haar man Admetos, die te vergeefs beroep gedaan heeft op zijn ouders. Ondanks het complexe karakter van dit drama dat als vierde stuk het traditionele saterspel verving - vandaar het happy end en de uitbeelding van de redder Herakles als een Falstaff avant la lettre - stelt Euripides hier de vraag of Admetos nog wel ooit gelukkig kan zijn na de dood van zijn vrouw. Centraal in het stuk staat het vers waarin hij tot bezinning komt 'Arti manthanó' (Nu pas begrijp ik). De exodos - Herakles heeft Alkestis aan de macht van Thanatos

ontrukt en stelt vervolgens Admetos op de proef - dient geïnterpreteerd als een terugkeer naar het sprookjesmotief, waarin aan de diepere problematiek van het stuk voorbijgegaan wordt.

Medeia biedt een prachtig voorbeeld van aanpassing van de mythe. Het verhaal is te bekend om hier na te vertellen: Medeia, een vreemde vrouw uit Kolchis, doodt de twee kinderen die ze heeft van Iason, om zich te wreken om de ontrouw van haar man. Het stuk stamt uit de tijd (431) waarin Euripides zich vragen stelde in verband met liefde, sexualiteit, de man-vrouw relatie. Euripides had voordien reeds tweemaal Medeia ten tonele gevoerd (*De Dochters van Pelias* uit 455 en *Aigeus* enkele jaren later), maar het lijkt niet uitgesloten dat hij een derde maal naar deze gestalte teruggrijpt onder invloed van eigentijdse toestanden. Door de drukke handelsrelaties met de streken rond de Zwarte Zee hadden heel wat Atheners, en niet van de minste, in de loop van de vijfde eeuw vrouwen uit het noorden gehuwd. Problemen in dat verband waren gerezen door de strenge wet van Perikles (451-450) die het burgerrecht sterk inperkte voor gemengde huwelijken. Huiselijke en familiale conflicten bleven niet uit en menige vreemde vrouw moet net als Medeia gedacht hebben: ‘Zwaar heb ik gefaald toen ik mijn vaderhuis verliet, op 't woord vertrouwend van een man, een Griekse man...’, terwijl de echtgenoot zich zelf herkende in de woorden van Iason: ‘Thans zie ik klaar, ik die blind was toen ik uit verre land en woonst jou bracht in 't Griekse huis...’

Medeia is vaak nagevolgd, nooit echter geëvenaard. Euripides heeft hier intuïtief de psyche van de diep gegriefde vrouw aangevoeld en uitgebeeld. Als vreemde kan Medeia zich niet neerleggen bij haar lot; ze is gekwetst in haar liefde en haar trots. Het traditionele patroon is hier omgekeerd: de vreemde Medeia blijft trouw, de Griek Iason verbreekt de eden, is de ondankbare bij uitstek; de zgn. barbaarse haalt het op de Griek. Zij wordt als vreemde in een Griekse omgeving getekend, positief in haar onverbrekelijke trouw die ze ook eist van de tegenpartij, negatief in haar gewelddadigheid; ze is bovendien ‘sophé’, wijs en listig, gebruik makend van de betere gevoelens van Kreon terwijl de superieure Griek een naïeve, ijdele man is, alleen geïnteresseerd in het ophouden van zijn stand en rang. Haar aanvoelen van het aangedane onrecht wordt

aangescherpt door haar eenzaamheid, het erkennen van haar anders zijn (‘eimi diaphoros’: ik ben verschillend), anders dan de Griekse vrouwen die hun lot en hun verdrukking gelaten dragen. Daarbij sluit een sterk heimwee naar het vaderland aan, samen met de wetenschap dat ze zelf elke terugkeer onmogelijk heeft gemaakt door haar vroegere wandaden, gepleegd uit liefde voor Iason.

De onmogelijkheid van de terugkeer blijkt reeds uit het eerste vers van de tragedie, waarin de Symplegaden worden vermeld, de mythische rotsen van de Bosporus die zich sluiten na de doorvaart. Onder al diegenen die het Medeia-thema hebben behandeld is Euripides de enige die erin geslaagd is alle karakterelementen tot een homogeen geheel te verwerken, zodat men in zijn Medeia gelooft veel meer in de creaties van vele modernen die telkens één facet te sterk belichten en dusdoende overdrijven. Zo is bij Hans Jahn Medeia als een negerin voorgesteld om het vreemde te beklemtonen (1926), elders wordt ze ‘la bonne sauvage’, de eenvoudige vrouw uit het vreemde land, die plots in de decadente, neurotische grootstad wordt geprojecteerd.

Vrouwenpsyche boeide ongetwijfeld Euripides in de periode van de oudste, ons bewaarde stukken. In 428 liet hij *Hippolutos Stephanias* opvoeren, een tweede versie nadat de eerste bar slecht was onthaald. In de ‘hypothesis’ (d.i. een bondige inleiding tot het stuk van alexandrijnse oorspron die in sommige handschriften voorkomt) leest men naar aanleiding van de tweede *Hippolutos*: ‘Dit is de tweede versie van *Hippolutos* die duidelijk later geschreven is; al wat onpassend was en een veroordeling verdiende, is hier recht gezet.’ Het ‘onpassende’ was de openlijke bekentenis van Phaidra van haar passionele liefde voor haar stiefzoon, die onaanvaardbaar klonk in de oren van het Atheense publiek; Hippolutos weigerde ze aan te horen en omhulde zich het hoofd, vandaar de titel ‘kaluptomenos’ (die zich het hoofd omhult).

In *Stheneboeia* behandelde Euripides een gelijkaardig thema: de vrouw van koning Proitos wordt verliefd op de jonge Bellerophon die haar liefde afwijst en na een valse beschuldiging op een onmogelijke missie wordt gezonden die normaal de dood moest betekenen. Aischylos - steeds in Aristophanes' *Kikkers* - verwijt hem deze twee stukken met de woorden ‘Maar ik heb nooit Stheneboia's of Phaidra's tot hoeren gemaakt.’

In dezelfde reeks past ook het stuk getiteld *Kressai* (De vrouwen uit Kreta) waarin Airope, dochter van vorst Katreus, verleid werd door een dienaar. In *Aiolos* opgevoerd ca. 425, ging Euripides nog een stap verder in het analyseren van afwijkende liefdesrelaties. Het thema is hier de incestueuze broeder-zuster liefde. Makareus poogt in een gewaagd pleidooi zijn vader Aiolos over te halen zijn dochters aan zijn zonen uit te huwen, met o.a. het argument ‘Wat kan er nu schandelijk zijn als het zo niet schijnt voor wie het bedrijft’ (het doortrekken op ethisch vlak van de stelregel van Protagoras, de mens is de maat van alle dingen). In de *Kretenzers*, een moeilijk te reconstrueren stuk ondanks de talrijke maar heterogene fragmenten, kwam de liefde van Pasiphae voor de stier en de daaruit voortspruitende geboorte van de Minotauros ter sprake, waarbij waarschijnlijk Aphrodite als de schuldige werd aangewezen.

In *Chrysippos* tenslotte kwam de paiderotische relatie tussen Laios, de vader van Oidipoes, en Chrysippos, de zoon van Pelops, ter sprake. Fr. 480 hieruit luidt: ‘Niets van dat alles waarop jouw vermaningen slaan, is mij onbekend, maar mijn natuur (“phusis”) is sterker dan mijn redelijk inzicht’, wat vaak als een antisokratische reactie geïnterpreteerd is.

Dat deze stukken niet bewaard zijn gebleven - op fragmenten na, vaak citaten van gnomische aard - vindt zijn verklaring in het feit dat de selectie van tragische

werken die tot stand kwam in de loop van de derde-vierde eeuw, in hoofdzaak bedoeld was voor de schoolpraxis. Morele en didactische kriteria haalden het op esthetische. Maar hoe dan ook, via dit soort werken heeft Euripides de weg gewezen aan latere dichters uit de Alexandrijnse periode en aan de romanschrijvers waarin liefde en analyse van deze gevoelens zo'n belangrijke rol spelen. Men denke hierbij aan Theokritos, aan het vierde boek van Apollonios van Rhodos' *Argonautika* waarin de ontluikende liefde van Medeia voor Iason beschreven wordt, een belangrijke inspiratiebron voor het vierde boek van Vergilius' *Aeneis.*

Dat Euripides voor al dit soort problemen belangstelling had, vloeit voort uit zijn neiging beklemmende vragen te stellen naar het waarom en de drijfveren van alle menselijke handelingen: de intensiteit van de vraagstelling is daarbij veel groter dan de zekerheid van het antwoord (zo A. Lesky). De mens staat in het centrum met zijn noden, angst, verlangen en plannen. Voor de eerste maal bevinden we ons hier op het puur menselijke vlak - de sofistiek had immers de mens centraal gesteld - en de personages worden enkel gedreven door menselijke passies en instincten als zelfbehoud, moederschap, wraak en niet door de onveranderlijke wil der goden (Aischylos) of de onveranderlijke en eeuwige plichten die op hen rusten en hen neerdrukken (Sophokles). De tragedie wordt dus gesekulariseerd zodat vaak alleen proloog en exodus (vaak met ‘deus ex machina’) nog de laatste binding uitmaken met de wereld van de goden en heroën. Verscheidene van deze stukken zijn geschreven na de oorlogstragedies als *Hekabe* (voor 425) en de *Trojaanse Vrouwen.*

Dit laatste stuk, opgevoerd in 415, betekent een keerpunt in het oeuvre van Euripides. In de vroegere stukken overheerst meestal een dominerende figuur wier lange lijdensweg duidelijk uitgebeeld en geanalyseerd wordt (Medeia, Phaidra, Andromache, Hekabe), in de latere stukken vragen meer personages om de aandacht van de toeschouwer; de belangstelling is diffuus, het stuk zelf meer episodisch met sterke pathos en ten top gedreven spanning. Dit geldt zeker voor de stukken met ‘anagnorismos’ (herkenning), die zo'n grote invloed hebben uitgeoefend op de Nova, de nieuwe komedie van Menander, Diphilos, Philemon e.a. (tweede helft van de vierde eeuw), die op haar beurt bepalend is geweest voor de Latijnse komedie van

Plautus en Terentius. Wellicht wenste Euripides tegemoet te komen aan de verzuchtingen van het publiek dat vermoeid door de uitzichtloze Peloponnesische Oorlog een spannend drama met goede afloop verkoos boven een echte tragedie.

Van de talrijke romantische anagnorismos-stukken zijn enkel *Iphigeneia in Tauris* en *Ion* bewaard, terwijl *Helena* (412) wel een anagnorismos bevat, maar kwa intrige toch grondig van het genre verschilt. In de *Ion* weet Euripides Atheens patriottisme te verzoenen met een zeer romantische intrige. Hiervoor brengt hij wijzigingen aan in de traditionele stamboom van de Atheense koningen om lokale trots te vleien. Goden (Zeus, Poseidon...) of heroên (Aigeus, Alkmeon...) die meisjes verleiden, die op hun beurt vervolgens moeders worden, vaak van een tweeling (cfr. ook Romulus en Remus), die vervolgens te vondeling worden gelegd (soms gevoed door een dier), waarna het meisje door haar vader gestraft wordt (gevangen gezet of verkocht) en dus van haar kinderen gescheiden, die haar dan later na een boeiende herkennigsscène (meestal in stichomytische vorm) bevrijden: dat is een thema dat Euripides met veel varianten - bijv. toevoeging van een boze stiefmoeder - en nog grote vrijheid, herhaaldelijk heeft behandeld: *Alope*, *Antiope*, *Auge*, *Danae*, *Hypsipyle*, Melanippe I en II, enz.

Op deze wijze heeft Euripides de mythe toepasselijk gemaakt op het dagelijks leven. Zijn rationaliserende geest ontdekte overeenkomsten tussen wat hij dagelijks zag en de heroïsche mythen, die hij derhalve interpreteerde vanuit zijn eigen ervaring. De geloofwaardigheid vermeerderde hierdoor in sommige gevallen, het wonderbare werd meer aanvaardbaar, vaak echter omdat het niet langer als wonderbaar ervaren werd. De 'semnotes', de majesteit en de grootsheid van de mythe - men denke aan Aischylos - ging hierbij verloren, ook in de scenische uitbeelding: een koning of een heros in lompen (Telephos, Alkmeon e.a.), Elektra de koningsdochter met een waterkruik... Doordat de figuren uit de heroïsche tijd dezelfde passies kenden als de mensen van zijn eigen tijd, alleen vaak in sterkere mate, was hun rol als moreel exempel uitgespeeld.

Het verst in het 'entmythologisieren' van de heroïsche figuur is Euripides gegaan in de uitbeelding van Orestes en Menelaos in *Orestes* (408) en van Agamemnon in *Iphigeneia te Aulis.* Menelaos, en in mindere mate Odysseus, heeft nooit genade gevonden in Euripides' ogen, wat samenhangt met de anti-Dorische en anti-Spartaanse stemming tijdens de Peloponnesische Oorlog. Menelaos kristalliseert in zich alle ondeugden van Sparta (*Andromache*, *Orestes*).

IPhigeneia te Aulis, waarschijnlijk nog geschreven voor het vertrek naar Pella (de proloog en wellicht ook de slecht overgeleverde exodos zijn onvoltooid gebleven), is een stuk dat door de kritiek zowel opgehemeld als verguisd is geworden. Men heeft al te vaak het offer van Iphigeneia vergeleken met Makaria uit de *Herkleiden*, de dochter van Praxithea uit *Erechtheus*, Polyxena uit *Hekabe* en Menoikeus uit de *Phenicische Vrouwen*, waarbij men uit het oog verliest dat Iphigeneia pas toegeeft als ze volledig door haar vader geconditioneerd is (Aristoteles heeft trouwens zeer scherpe kritiek op de plotse ommekeer van Iphigeneia: 'de smekelinge lijkt in niets op de latere heldin' *Poetica* 54a31). Doordat ze op het ultieme moment gered wordt door Artemis kan men niet van een echte tragedie spreken. Agamemnon wordt in de proloog voorgesteld als een door twijfels en wroeging gebroken man, die krampachtig een schrijftablet, een brief aan zijn vrouw om te verhinderen dat Iphigeneia naar Aulis zou komen, in zijn handen houdt. De oude dienaar kan als het prototype gelden van de 'doelos esthlos', de edele slaaf, een creatie van Euripides: trouwer, met meer inzicht, edeler van karakter dan de meester. Menelaos onderschept de brief en het komt tot een 'agón', een lange, heftige discussie vol wederzijdse verwijten. Menelaos parodieert 'Agamemnon op de verkiezingstoer',

een anachronistische scène zo aan de Atheense agora ontleend. Hij wordt brutaal onderbroken door een dienaar die haastig de aankomst van Klytaimestra en Iphigeneia komt melden (de zgn. ‘servus currens’ van de Latijnse komedie). Agamemnon ziet geen uitweg meer, in paniek als hij is én voor de reactie van het leger, vooral van Menelaos en Odysseus, én voor zijn vrouw die hij niet verwacht had. Op haar beurt wordt zij voorgesteld als een rijke burgersvrouw uit Euripides' tijd, fier omdat ze in de waan verkeert dat Achilleus de uitverkoren bruidegom voor haar dochter is. Wanneer men al deze elementen samenbrengt: de pathetische proloog, de brief als ‘expositio’-middel, de mannen die twisten om de brief, de boodschapper als ‘servus currens’, de oude, edele slaaf, de pseudo-plechtige aankomst van Klytaimestra, haar eerste ontmoeting met de van niets wetende Achilleus (een ontmoeting die past in een ‘comedy of errors’), de psychologische ommekeer van Agamemnon, Menelaos, Achilleus, Iphigeneia enz., dan is het duidelijk dat dit romantische drama de weg wijst voor de latere dramatische komedie van de vierde eeuw.

De drie tragici schreven elk een *Philoktetes* en een *ELektra.* Van de drie Philoktetes-drama's is alleen de *Philoktetes* van Sophokles bewaard en ondanks de twee redevoeringen die Dio Chrysostomos (ca. 40 - na 112) aan de drie stukken wijdde, blijft de vergelijking moeilijk.

Wij bezitten daarentegen de drie Elektra-tragedies. De chronologie van Euripides en Sophokles is een fel omstreden probleem, maar om allerlei redenen, o.a. van metrische aard, beschouw ik Euripides' *Elektra* als ouder. Het thema, de moedermoord door Orestes bedreven om zijn vader te wreken, komt reeds voor in de *Odyssee* (als paradeigma voor Telemachos), werd uitvoerig behandeld door de Zuiditalische dichter Stesichoros en kreeg zijn uiteindelijke vorm in Aischylos' *Oresteia.* De titel, *De Offerplengsters* bij Aischylos, *ELektra* bij de twee anderen, wijst reeds op een verschuiving. De diepere zin ligt bij Aischylos in de antinomie tussen enerzijds de onontkoombaarheid van de door Apollo in een orakel bevolen moedermoord en anderzijds de tegennatuurlijkheid hiervan.

Antiope en Pirithus

Dramatisch gezien is Elektra de interessantste persoonlijkheid, daar zij niet door een kracht van buitenaf (het orakel), maar enkel door haar eigen natuur gedetermineerd wordt. In Euripides' stuk is Elektra gehuwd met een oude landbouwer (de typische ontluistering van de heroïsche figuur!) op bevel van Aigisthos, die haar wou vernederen en moeder maken van een minderwaardig en dus ongevaarlijk kroost. De oude man, een voorbeeld van een ‘edele autoergos’ (handwerksman) respecteerde zijn opgedrongen bruid in alle opzichten - een dramatische noodzaak daar Elektra voorbestemd is als bruid voor Pylades. Waarom verkoos Euripides tegen alle gegevens van de mythus in, een gehuwde Elektra? Vooreerst accentueerde dit morganatische huwelijk de ongelukkige situatie van Elektra; daarbij werd de handeling hierdoor buiten het paleis gehouden en kan Elektra als ouder voorgesteld worden, wat beter past bij haar rol als aanstichtster tot wraak (Euripides stelt nooit een jonge vrouw voor als misdadig). Tenslotte kan op deze wijze Elektra haar moeder naar haar huis lokken onder het voorwendsel dat haar een kind geboren is, m.a.w. zij misleidt haar moeder door beroep te doen op wat haar rest aan moederlijk gevoel (cfr. Medeia tegenover Aigeus).

Tot zover enkele verschilpunten met Aischylos; daarnaast bestaan er ook punten van overeenkomst. Zo bijv. de herkennigsscène, hoewel Euripides hier ongetwijfeld (geestige) kritiek uitoefent op de ontoereikendheid van de herkenningselementen bij zijn grote voorganger. Zijn Elektra treedt dan ook op als een moderne onderzoeksrechter; ook stelt Euripides zeer scherp het morele probleem van de moedermoord. De Aischyleïsche Orestes aarzelt één ogenblik, die van Euripides is één en al aarzeling en behoeft de hele tijd door de aansporingen van zijn zuster. Het droommotief dat zo belangrijk is bij Aischylos, is weggelaten, omdat Elektra hiervan niet op de hoogte kan zijn en om elke rechtstreekse tussenkomst van de goden te vermijden. Bij Aischylos verlaat Orestes het toneel diep onder de indruk van zijn daad en met de eerste tekenen van de waanzin; bij Euripides vinden we niet alleen een zedelijk ontredderde Orestes - die preludeert op de door waanzin getroffen Orestes uit het gelijknamige stuk van 408 - maar ook een even radeloze Elektra die pas nu het vreselijke van haar daad beseft.

In de versie van Sophokles wordt het stuk beheerst door Elektra, een figuur die passief blijft op het tonee, geen invloed uitoefent op de actie en toch hoofdheldin is. Als een levende wraakgodin achtervolgt ze Klytaimestra en Aigisthos met haar schimp en bittere verwijten. Om haar toekomst is ze niet bekommerd, want er wacht geen Pylades als bruidegom. Om haar onverbiddelijkheid te accentueren heeft Sophokles naast haar een zuster gesteld, Chrysothemis, zwakker van natuur, soepeler, bereid tot compromissen, die zich kan en weet aan te passen aan nieuwe

toestanden en haar hoop stelt in een gelukkiger toekomst. Elektra wil enkele recht en wraak. Orestes verschijnt als een moderne ‘killer’, ‘une machine à tuer’ (G. Ronnet), zonder gewetensbezwaren. Om het ontbreken van de morele problematiek aanvaardbaar te maken, heeft Sophokles Klytaimestra in donkerder kleuren getekend dan de twee andere tragici. De Aischyleïsche bewaard ook in haar misdadigheid nog grootsheid; die van Euripides kent wroeging, ontgoocheling en laat haar moederlijke gevoelens nog even meespreken door haar vlugge komst naar het huis van Elektra. Boeiend is het deze stukken verder te vergelijken met moderne versies als deze van Giraudoux en *Mourning becomes Electra* van O'Neill.

Ongetwijfeld is Aischylos grootser en Sophokles evenwichtiger uitgewerkt, beter gestructureerd dan Euripides. Zij hadden hun creatief genie beter in de hand. Onder invloed van de sofistiek wil Euripides de hele problematiek van zijn tijd in zijn werk ter sprake brengen, ook daar waar ze soms minder past. Anderzijds zijn er tragedies als de *Bakchai* die de vergelijking met de twee andere tragici gemakkelijk doorstaan. Want dit is wel het merkwaarige van dit Proteus-achtige genie, dat hij op het einde van zijn leven met waar meesterschap terugkeert naar de oorsprongsmythus van de tragedie en hiervoor archaiserende middelen aanwendt, ook op het gebied van de metriek, en het koor terug volledig integreert in de actie.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat Euripides de meest uiteenlopende epitheta heeft gekregen in de moderne literatuur: ‘Der Dichter der Aufklärung’ (Nestle), ‘Euripides the rationalist’ (Verrall), ‘Euripides the irrationalist’ (Dodds), militant atheïst, romanticus, misantroop, vervuld van een oneindig medelijden met de mens... Hij was het allemaal en nog veel meer en blijft daarom onvatbaar.

C.M.J. Sicking
Aristophanes: Humor op het scherp van de snede

Aristophanes moet ergens tusen 453 en 444 geboren zijn. Zijn eerste komedie schreef hij in 427, minder (of weinig meer) dan 20 jaar oud. Van zijn totale produktie van ca. 40 stukken hebben wij er 11 bewaard. Daarvan vallen er acht in de periode 425-410, één is uit 405 en de laatste twee zijn uit 392 en 388.

Het overgrote deel van zijn werk hoort dus thuis in de periode van de Peloponnesische oorlog (431-404): een confrontatie van zijn vaderstad Athene met haar rivaal Sparta, met als inzet de hegemonie in de Griekse wereld, en wat Athene betreft: de economische en culturele bloei die was ingeluid door het overheersende aandeel dat de stad had gehad in het Griekse verweer tegen de dreiging van een Perzische overheersing. Athene dankte haar machtspositie en haar rijkdom aan de in de tijd van de Perzische oorlogen begonnen en door vooral Pericles krachtig voortgezette concentratie op het verkrijgen en behouden van een overwicht ter zee. Deze politiek is nooit geheel onomstreden geweest. Afgezien van de ethische kanten van een steeds verdergaande overheersing over degenen die formeel gelijkwaardige bondgenoten waren, was de consequentie ervan een verlies aan autarkie. De stad was voor haar economische bloei, méér dan dat: voor haar primaire levensbehoeften, sterk afhankelijk van haar overzeese verbindingen. Ook waren er politieke consequenties: de concentratie op de vloot maakte het onmogelijk reële politieke invloed te onthouden aan degenen die als roeiers en soldaten op de vloot dienden. Deze noodzaak was niet de minst belangrijke component in de zeer ver doorgevoerde democratisering van de Atheense samenleving, tot ongenoegen van degenen die ongaarne zagen dat leidende politici een weinig selecte meerderheid van minder vermogenden naar de ogen moesten zien.

In oorlogstijd had deze situatie moeilijk hanteerbare gevolgen. Zo moest de agrarische bevolking van Attica ondervinden dat de bescherming van het platteland onvoldoende prioriteit kreeg om te voorkomen dat de Spartaanse vijand in het oorlogsseizoen grote delen van het territorium verwoestte en bezet hield. De slachtoffers moesten zich binnen de stadsmuren terugtrekken met alle onaangename gevolgen van dien, waaronder het feit dat een besmettelijke ziekte in het tweede jaar van de oorlog zeer veel slachtoffers maakte, waar zovelen op een veel te kleine oppervlakte waren samengedrongen. Om de vloot - ook na de geleden verliezen - op voldoende oorlogssterkte te houden was een groeiend beroep op de contributie-bereidheid van de bondgenoten onvermijdelijk, hetgeen hen er uiteraard toe bracht, de voordelen van Athenes leidende positie ter discussie te stellen, waardoor hard ingrijpen méér en méér nodig werd.

In dit soort omstandigheden was het uiterst lastig om voldoende brede steun te behouden voor een politiek en een strategie die velen ook onder minder extreme omstandigheden al riskant hadden gevonden. Politici staan dan gemakkeljk bloot aan het verwijt van demagogie en van pogingen om een weifelmoedige en gefrustreerde meerderheid met oneigenlijke middelen tot steun te bewegen. Zelfs een buitengewoon gezaghebbend man als Perikles kreeg in de eerste twee jaren van de oorlog te kampen met een ernstig verlies aan moreel, dat na zijn dood in 429 voor degenen die na hem kwamen een serieuze bedreiging bleef - een situatie waarin de verleiding van de 'vlucht naar voren' groot is, zeker wanneer overtuigende militaire successen uitblijven. Verzwaring van de aan de bondgenoten opgelegde contributie en meedogenloos optreden tegen weigerachtige bondgenoten werden meer en meer nodig. Verhoging van financiële vergoedingen aan degenen die zitting hadden in democratische organen moest dreigende frustraties binnen Athene helpen

keren. Kansen op een redelijke en eervolle vrede werden met onverantwoordelijke arrogantie terzijde geschoven, en een in 421 gesloten vrede werd spoedig weer ongedaan gemaakt. In 415 organiseerde de stad een grootschalige expeditie naar Sicilië: een gooi dus naar uitbreiding van het bedreigde imperium, geïnspireerd door de persoonlijke ambitie van Alcibiades en door de - bewust aangewakkerde - behoefte van velen om het prestige niet slechts te behouden, maar groter te maken dan ooit. De expeditie liep uit op een debâcle. Perzië hielp een Spartaanse vloot financieren, bondgenoten revolteerden en de Atheense voedseltoevoer werd bedreigd. De anti-democratische beweging nam het roer in handen, en boekte successen die de reeds aangetaste reserves van de stad zozeer uitholden dat Athene in 404 niet meer tegen een geconcentreerde Spartaanse inspanning bestand was, en capituleerde.

Deze lange inleiding - die ondanks haar lengte toch nog veel simplificeert - is nodig omdat Aristophanes zonder deze achtergrond niet begrijpelijk is: de stukken die hij in de betrokken periode ten tonele brengt hebben zonder uitzondering direct of indirect betrekking op de oorlog en wat ermee samenhangt. In de *Acharniërs* sluit een boer uit een afgelegen district een privé-vrede met Sparta die hem een soort eldorado oplevert en hem de kans geeft profiteurs en generaals mores te leren. Het jaar daarna bedenkt Aristophanes (in de *Ridders*) een vulgaire worstverkoper die de leidende politicus Kleon overtreft, zowel in vulgari-

teit als in vermogen om Demos - de verpersoonlijking van de Atheense burgers in volksvergadering bijeen - naar de mond te praten.

De *Wespen* in het gelijknamige toneelstuk symboliseren agressieve juryleden, gecorrumpeerd door de betaalde quasi-machtige positie waarmee Kleon hen zoet houdt. De hoofdpersoon mag in de huiselijke kring rechtspreken over de huisdieren, en het zo werkelijk prettig hebben. Tijdens de Siciliaanse expeditie vertoont Aristophanes (in de *Vogels*) twee Atheners op zoek naar Utopia, dat ze vinden in het rijk der vogels, waar - zoals in de *Acharniërs* - een reeks van bedriegers, parasieten en profiteurs vergeefs toegang zoeken. In 411 tenslotte - vlak voor de anti-democratische omwenteling dus, en op een ogenblik waarop de Atheense zaak er somber uitzag - produceert Aristophanes zijn *Lysistrata*, waarin de vrouwen in Athene en Sparta de mannen met behulp van een sex-staking dwingen in te stemmen met een vredesverdrag. Zo te zien een komedieschrijver die het strijdgewoel niet schuwt. Op de vraag hoe het komt dat de tolerantie voor de keuze van deze riskante themata werd opgebracht kunnen voorlopig twee antwoorden worden gegeven:

Ten eerste werken dichter en opvoerenden onder de bescherming van een godsdienstige entourage. De opvoeringen vonden plaats in het kader van feesten ter ere van Dionysos in een krachtige traditie van uitgelaten vruchtbaarheidsrituelen, apotropaeïsche schimppartijen en carnavaleske gebruiken. In het theater mochten de gemaskerde acteurs zeer veel dat in het dagelijks leven aanstoot zou hebben gegeven of agressieve reacties zou hebben uitgelokt. Desondanks bereiken ons - helaas vage - berichten over politici die hebben geprobeerd Aristophanes lastig te vallen of zelfs de mond te snoeren - overigens zonder succes, misschien zelfs met contra-effect.

Een ander deel van de verklaring voor de tolerantie die Aristophanes ontmoette moet worden gezocht in de manier waarop hij technisch gesproken te werk ging. En dan doel ik niet in de eerste plaats op zijn verbijsterend virtuoze beheersing van het komische métier, al is het natuurlijk waar dat wie tracht zich te verweren tegen *goede* grappen die ten koste van hem worden gemaakt, uiterst zwak staat. Juist wie pretendeert autoriteit uit te oefenen verzwakt zijn positie als hij niet verdraagt te worden uitgelachen: een intolerante reactie op een goede grap keert zich tegen de uitgelachene.

Maar er is méér aan de hand. In de overgrote meerderheid van zijn stukken hanteert Aristophanes één en hetzelfde procédé: hij stelt zijn publiek in staat zich te distantiëren van een bedreigende werkelijkheid door het tijdelijk opheffen daarvan in de toneelwerkelijkheid. Zijn dramatische uitgangssituaties scheppen een onmogelijke, fictieve oplossing voor de problemen die zijn publiek buiten het theater zorgen baren. De dichter creëert een verkeerde wereld, waarin de problemen van de normale werkelijkheid niet meer bestaan. Wie dat wil sluit een privé-vrede, stelt de demagogiek van Kleon aan de kaak door hem in vulgariteit te overtreffen en zó de Demos de ogen te openen of geeft de vrouwen de macht, zodat haar waardering

van vrede en oorlog de doorslag kan geven. Elke komedie maakt op deze manier het onmogelijke mogelijk en heeft daardoor de bevrijdende werking die kenmerkend is voor wat men als de kern van een humoristische benadering zou kunnen zien: de lachenden voelen zich korte tijd fictief superieur over iets dat ze in werkelijkheid wel zouden willen, maar niet kunnen beheersen. Het amusement dat Aristophanes biedt berust op, onder de druk van benarde en beangstigende omstandigheden geboren, fantastische wensdromen, ten tonele gebracht door gemaskerde acteurs in een klimaat van religieus gegarandeerde uitgelatenheid, waarin de wereld straffeloos op zijn kop kan worden gezet.

Tegen deze voorlopige en schetsmatige achtergrond is het informatief en verhelderend een blik te slaan op wat we tegenwoordig graag de receptiegeschiedenis noemen van Aristophanes' werk, die zoals wel vaker, maar in dit geval méér dan gebruikelijk, een reeks van misverstanden vertoont.

Deze begint met Aristoteles. Hij zag de reeks van literaire produkten die we - evenals in de Oudheid - met de term komedie aanduiden, niet als een reeks van aan tijd en plaats gebonden stukken met elk zijn eigen verdiensten, maar als een geleidelijk toegroeien naar een einddoel dat de wezenskenmerken van het genre in kwestie volledig realiseert. In het geval van de tragedie zag hij het werk van Sophokles als de verwezenlijking van het doel waarop de gehele voorafgaande ontwikkeling gericht was geweest. De komedie bereikte haar hoogtepunt in het werk van Menander, en het werk van Aristophanes ziet hij als een nog onvolkomen of zelfs primitieve manifestatie van het pas in Menander geactualiseerde potentieel.

In Aristoteles' visie schiet Aristophanes op twee punten te kort: zijn stukken exploiteren het komische potentieel van één uitgangssituatie, maar vertonen geen consequente plot met een dwingende inwendige logica, en zijn personen zijn te vaak karikaturen van werkelijke individuen in plaats van typen die algemeen menselijke eigenschappen incarneren. In zijn opvatting behoort de poëtische werke-

lijkheid het algemene en niet het toevallige te representeren. Deze opvatting heeft aan *impact* gewonnen doordat Cicero met andere accenten verwante opvattingen had over het blijspel als ‘nabootsing van het leven, spiegel van menselijk doen en laten, beeld van de werkelijkheid’ (‘imitatio vitae’, ‘speculum consuetudinis’ en ‘imago veritatis’) - een norm waaraan Menander (en zijn Latijnse navolgers) wèl en Aristophanes niet voldoet.

In Aristoteles' ogen gaat Aristophanes zelfs een stap terug: nadat eerder - in een op naam van Homerus gezette epos-parodie - de bespotting van het individu was verheven tot het niveau van het komische in algemene zin, keerde Aristophanes terug tot het beschimpen van individuele slechtheid en bespottelijkheid. Voor zover Aristophanes nadien in de Oudheid nog waardering vindt is dat enerzijds vanwege de vrijmoedigheid waarmee hij misstanden aan de kaak durfde te stellen en anderzijds vanwege de kwaliteiten van zijn taalgebruik. Karakteristiek is het oordeel van Quintilianus (Inst. Or. X 1.65): hij prijst in Aristophanes de ‘zuivere charme van het Attische taalgebruik’ (sincera sermonis Attici gratia) en de ‘welsprekende vrijmoedigheid’ (facundissima libertas) en beveelt zijn werk aan de toekomstige redenaar aan, *hoewel* hij naar de inhoud bezien zich voornamelijk concentreert op het beschimpen van ondeugden. Ook Horatius ziet in Aristophanes eerst en vooral een satyricus, van wie de Romeinse satirendichter Lucilius het métier heeft kunnen afkijken. Opvallend daarbij is dat ook hij niet de politieke, maar de ethische satire als het meest kenmerkende ziet, Aristophanes ziet als een ‘poetischer Polizist’ (Süss): ‘Eupolis, Cratinus en Aristophanes en de overige dichters van de oude comedie stelden met grote vrijmoedigheid degenen aan de kaak die het verdienden als misdadigers, dief, echtbreker, sluipmoordenaar of anderszins berucht te boek te staan.’ (Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/ Atque alii quorum comoedia prisca virorumst/ Si quis erat dignus describi quod malus ac fur/ Quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/ Famosus, multa cum libertate notabant.)

In dit koor voegt zich tenslotte Plinius Minor die zijn tijdgenoot Vergilius Romanus prijst (Ep. 6.21): de man had iets (dat ons niet bewaard is gebleven) geschreven in het genre Oude Komedie: ‘Het ontbrak hem niet aan kracht, grootsheid, fijnheid, bitterheid, zoetheid, élégance: hij prees deugden en stelde ondeugden aan de kaak, daarbij op passende wijze gebruik makend van gefingeerde, en op aangepaste wijze van ware personen. Wat mij betreft vertoont hij alleen een teveel aan welwillendheid, zij het dat dichters niet gehouden zijn om waarheid te spreken. (non illi vis, non granditas, non subtilitas, non amaritudo, non dulcedo, non lepus defuit: ornavit virtutes, insectatus est vitia, fictis nominibus decenter, veris usus est apte. Circa me tantum benignitate nimia modum excessit, nisi quod poetis mentiri licet).

Het zal duidelijk zijn dat de relatie van de Renaissance met het werk van Aristophanes door deze unanimiteit van de top-autoriteiten Aristoteles, Cicero, Horatius, Quintilianus en Plinius verregaand is voorgeprogrammeerd. Daarbij komt nog dat de lectuur van Aristophanes in de antieke Romeinse rhetorenschool en in de Byzantijnse tijd zich heeft gericht op die stukken waarin de dichter juist niet primair politieke onderwerpen aan de orde heeft gesteld. Ik heb ze tot nu toe niet genoemd. Het gaat om de *Wolken* - een parodie van Sokrates -, de *Kikkers* - waarin Dionysos als god van het theater de Hades bezoekt om na het overlijden van Aeschylus, Sophokles en Euripides een van hen tot leven te wekken, hetgeen tot een humoristisch-kritische vergelijking in de vorm van een wedstrijd tussen Aeschylus en Euripides leidt - en de *Rijkdom*: de god van de rijkdom wordt daar van zijn blindheid genezen zodat rijkdom en welvaart eindelijk daar terecht komen waar ze horen. Van deze drie zijn *Wolken* en *Kikkers* weliswaar voor 100% Aristophanes, maar kunnen worden gelezen en danken vermoedelijk hun populariteit aan het feit

dat daarin alom gerespecteerde en in de klassieke traditie centrale persoonlijkheden optreden. De *Rijkdom* berust op hetzelfde procédé als dat wat ik eerder heb geschetst: is een soort verwezenlijkte wensdroom, maar wijkt van de eerder besproken komedies af doordat hier niet een actuele en tijdgebonden situatie, maar een gegeven van alle plaatsen en tijden fictief door iets beters wordt vervangen. Er treden dan ook geen historische, maar allegorische (Rijkdom) en typische personen (een slaaf, een oude man) met ook door Menander gebruikte namen in op en de in de oudere stukken rijkelijk voorhanden anale en genitale obsceniteiten zijn er vrijwel afwezig. Het stuk voldoet daardoor meer dan enig ander van de dichter aan de normen die door de Latijnse rhetorische en poetica-traditie waren gecanoniseerd.

Juist dit stuk is in de latere Oudheid het meest gelezen - in de antieke MS-traditie was het nummer één van de reeks. Het is dan ook niet bevreemdend dat het eerste contact met Aristophanes na de Middeleeuwen via dit stuk verloopt. Leonardo Bruni (1369-1444) maakte er als eerste een Latijnse vertaling van - een voorbeeld dat vòòr 1550 door zeker tien anderen in Italië, Frankrijk en Spanje is gevolgd. Ook werd het stuk in deze periode een aantal malen opgevoerd, ook in Duitsland en Zwitserland - aan een opvoering in Zürich werkte zelfs de reformator Zwingli mee. Ik ontleen deze gegevens aan W. Süss, *Aristophanes und die Nachwelt* en citeer zijn commentaar: 'Es fällt nicht schwer, Gründe für diesen Primat des Plutus ausfindig zu machen. Man fand in dieser Komödie ein allegorisches "Kampfgespräch" wie deren unter anderen Hans Sachs so viele gedichtet hat, vollkommen im Stile der eigenen Zeit wieder. Ist ja doch überhaupt hausbackene Moral, in dünner allegorischer Brühe dargereicht, eine der poetischen Lieblingsspeisen jener Tage.' (p. 24)

In het jaar 1498 verschijnt bij Aldus Manutius de eerste gedrukte editie van 10 van de 11 bewaard gebleven stukken. De door Aldus zelf geschreven voorrede beveelt de lectuur ervan aan, omdat het taalgebruik van de dichter de kennis van het Attische Grieks zo goed kan bevorderen en citeert autoriteiten die lezing van zijn werk hebben aanbe-

volen. Onder hen spelen Quintilianus en de heilige Joannes Chrysostomus een belangrijke rol - de laatste zou 28 komedies van Aristophanes meermalen hebben gelezen en zelfs als hoofdkussen hebben gebruikt. Wat hij erin zocht en vond was welsprekendheid en ethische gestrengheid. Ook de editor van de bij de editie gevoegde antieke scholia, Marcus Musurus, doet een duit in de zak: 'Aristophanes is de moeite waard om zijn zowel grootse als lieflijk-poëtische taalgebruik en vanwege de moed waarmee hij aanprijst wat nobel is en mooi, en kastijdt wat laag is en slecht. Wie bij hem in de leer gaat kan een stijl leren schrijven die bitterzoet geurt naar Attische thijm.' Men ziet hoe hier het unanieme oordeel van de Oudheid rechtstreeks de moderne tijd is binnengedragen. Nog in de achttiende eeuw laat Tib. Hemsterhuys een editie van de *Rijkdom* (met de antieke scholia en zonder Latijnse vertaling) verschijnen: de leerlingen kunnen die benutten om Grieks te leren aan de hand van een opvoedende tekst. Tot aan de tijd van de romantiek is Aristophanes overheersend de dichter van *Rijkdom, Wolken* en *Kikkers* gebleven. Het loont de moeite om iets meer en detail naar de reacties op de *Wolken* te kijken. Het stuk heeft méér 'plot' dan bij Aristophanes gebruikelijk is. Het toont ons een eenvoudige Athener, Strepsiades. Hij is boven zijn stand getrouwd en heeft een zoon, Pheidippides, met een hobby die de financiële draagkracht van zijn vader te boven gaat. Er zijn dus schulden. Strepsiades heeft begrepen dat Sokrates onderricht geeft in spreken en vooral redeneren dat de afgestudeerde in staat stelt ongelijk om te zetten in gelijk. Hij meldt zich dus als leerling aan, in de hoop te leren hoe hij zich de crediteuren van het lijf kan houden. Zijn common sense-reacties op de verheven en subtiele zaken waarmee Sokrates en zijn leerlingen zich bezighouden, bieden veel stof tot vermaak en maken dat hij als leerling onbruikbaar wordt bevonden. Met veel moeite weet hij zijn zoon zover te krijgen dat die zich aan Sokrates' onderwijs onderwerpt. Het resultaat is dat de jongeman een succesvol leerling blijkt, niet alleen omdat hij nu de schuldeisers aan kan, maar ook doordat hij heeft geleerd dat de normen van zijn vader ouderwets en ongefundeerd zijn: goden bestaan niet, het is toegestaan zijn vader een aframmeling te geven, de moderne poëzie is mooier dan de liederen en toneelstukken die de oude generatie zo waardeerde, enz. Het stuk eindigt ermee dat Strepsiades de school van Sokrates in brand steekt: een materialistische vorm van 'redeneren' waartegen het gebouw natuurlijk niet bestand is.

Ook hier een soort 'wensdroom': de oudere generatie komt in opstand tegen het corrumperend effect van het onderwijs van Sokrates, dat de jongeren het respect voor de conventionele moraal afneemt, en maakt korte metten met wat de toekomst van de samenleving bedreigt.

Afbeelding van Griekse komedie

Maar het stuk roept vragen op. In zijn Apologie voor Sokrates heeft Plato met zoveel woorden gezegd dat de lasterlijke aanklacht tegen Sokrates teruggreep op hetgeen Aristophanes Sokrates in de schoenen had geschoven. Hij laat Sokrates zich uitdrukkelijk distantiëren van het beeld dat Aristophanes van hem had opgeroepen. Dat verhindert Plato echter niet om dezelfde Aristophanes in zijn *Symposium* als spreker op te voeren met een zowel burlesk als diepzinnig verhaal waarin Eros wordt verklaard als een soort heimwee naar verloren gegane menselijke volledigheid. Ook is ons een epigram van Plato bewaard, waarin sprake is van de Gratiën, die - op zoek naar een blijvende verblijfplaats - de ziel van Aristophanes hebben gevonden. Wie rechtlijning wil zijn, komt hier niet uit. Hoe kan Plato iets anders dan diepe afkeer hebben gehad van degene die mede verantwoordelijk was voor het proces tegen Sokrates? En wat te denken van een Aristophanes, die een karikatuur ontwierp die met de echte Sokrates niets van doen heeft, hem integendeel over één kam scheert met degenen die we sinds Plato ‘sophisten’ noemen en die zonder morele scrupules corrumperend onderwijs verkochten? De geschiedenis van de klassieke filologie toont talrijke mislukte pogingen om uit dit dilemma te geraken, die vaak wel een kern van waarheid bevatten, maar het dilemma niet opheffen. De enige uitweg lijkt te zijn dat men inziet dat er geen dilemma *is.* Wat waren de oogmerken van Aristophanes? Er waren, moeten we aannemen, niet wienig Atheners die het onvermogen van hun stad om - zoals in de tijd van de Perzische oorlogen - de tegenstanders af te straffen minstens gedeeltelijk toeschreven aan poëtische en intellectuele nieuwlichters die de conventionele normen en waarden waarvan de samenleving had geleefd ter discussie stelden en ze daarmee op zijn minst hun vanzelfsprekendheid ontnamen. Dat was gevaarlijk, want wie

moet vechten, kan het zich niet permitteren te denken: wie zijn leven moet riskeren en zich eerst afvraagt of leven eigenlijk wel de moeite waard is, is verslagen vòòr hij tot een conclusie is gekomen. ‘Mourir pour la patrie n'est pas un triste sort: c'est s'immortaliser par une belle mort’ - op het slagveld werkt alleen de paradox. Tegen deze achtergrond vertoont Aristophanes ons Strepsiades - afkomstig uit de conservatieve groep die zichzelf als het eigenlijk fundament van de samenleving beschouwt; zijn probleem is dat zijn zoon méér dan bruin kan trekken een hang vertoont naar dure hobby's van de beau monde, waartoe zijn moeder behoort. Daartoe wenst hij zich te verzekeren van moderne succes-methoden, voor een doel dat zowel goed is - de oude heer heeft deze financiële déconfiture niet verdiend - als immoreel - men hoort zijn schulden te betalen. De Sokrates die optreedt is inderdaad een karikatuur - maar wat moet men van een humorist anders verwachten? Hij vertoont trekken waarvan we vrijwel met zekerheid weten dat ze aan anderen (Diogenes v. Apollonia, Protagoras) zijn ontleend. Maar we moeten aannemen dat het Aristophanes niet te doen was om de historische Sokrates. Hij zoch iemand die bekend genoeg was *en* voldoende komische mogelijkheden in zich had om als drager te kunnen fungeren van het intellectualisme en de overdreven spitsvondigheid die velen als oorzaak zagen van wat ze als normverval beschouwden, dat een bedreigd Athene zich niet kon permitteren. Bovendien moest de persoon in kwestie bij voorkeur een Atheens burger zijn - wat Diogenes, Protagoras enz. niet waren. Bij dit alles kon Aristophanes erop rekenen dat zijn publiek karikatuur en werkelijkheid kon onderscheiden: Sokrates was een vertrouwde figuur op de markt en in de sportscholen.

Theater Epidaurus

Dat de hele onderneming riskant was is duidelijk: vijanden van Sokrates hebben de dichter - overigens twintig jaar later - bij de letter genomen en voor hun kar gespannen. Hun kwaadwillig misverstand is in wezen hetzelfde als dat van de politicus Kleon, die zichzelf op het toneel zag als een vulgaire schreeuwer en bedrieger, zich daardoor bedreigd voelde en probeerde Aristophanes met juridische middelen de mond te snoeren. Echte vijandigheid verdraagt zich slecht met humor, en wie zich bedreigd voelt beschouwt de humorist die hem op de korrel neemt, als een echte vijand.

Bezien we tegen deze achtergrond de *Wolken* opnieuw dan is er geen sprake van een aanval op Sokrates en dus ook niet van een aanval met unfaire middelen. Het is ook niet

zo dat Aristophanes degenen die de 'Sokratessen' als een gevaar zagen gelijk geeft. Het onderwijsresultaat is immers dubbel: het helpt Strepsiades zijn schuldeisers te ontlopen met de spitsvondigheden die zijn zoon heeft geleerd, en levert de onbedoelde consequentie op dat hij van zijn zoon een pak slaag krijgt, goedgepraat met dezelfde spitsvondigheden. Aan het slot heerst de 'verkeerde wereld' - een vertrouwd komedie-motief: de oude heer heeft van het gebeuren zowel voordeel als nadeel. Hij vindt onrecht ondergaan (een pak slaag) erger dan onrecht doen (schulden niet betalen) - het tegendeel van de beroemde uitspraken van Sokrates! - en wreekt zich op Sokrates, die hem onrecht deed door zijn zoon te corrumperen en dus met school en al moet ondergaan en accepteren moet dat hij wordt gestraft. En was niet volgens Sokrates de misdadiger die gestraft wordt gelukkiger dan de misdadiger die zijn straf ontloopt? Wie nu vindt dat Sokrates hier terecht aan de kaak is gesteld en zijn verdiende loon krijgt heeft er voor zover ik zie weinig van begrepen.

Als gezegd deed het onbegrip voor de komische koorddanserij van Aristophanes zich al binnen één generatie na de produktie van de *Wolken* voor, toen de aanklagers van Sokrates de Sokrates van de *Wolken* reduceerden tot een demonstratie van het corrumperend effect van zijn onderwijs. Zo gezien is het zeer bijzonder dat Plato dit misbruik van Aristophanes' werk heeft herkend zonder dat dat aan zijn waardering voor de dichter afbreuk deed.

Als gezegd: de Aristophanes-receptie heeft met deze koorddanserij waarin omkering en ambiguïteit dienen om het evenwicht niet te verliezen het zeer moeilijk gehad. Het is faciel om dat toe te schrijven aan het ontbreken van voldoende gevoel voor humor - al is dat beslist niet het sterkste punt van met name de Duitse filologische traditie. Het heeft, denk ik, ook te maken met het feit dat humor van het Aristophanische type zo tijdgebonden is. Alleen de exacte reconstructie van de historische situatie en het historisch klimaat waarin deze stukken thuishoren biedt uitzicht op een juist begrip van wat Aristophanes te bieden heeft - en met name de pre-romantische traditie zoekt in de klassiek-Griekse literatuur vooral tijdloze schoonheid en onvergankelijke wijsheid: als Aristophanes zoiets moois te bieden heeft, dan in elk geval niet op een voor de hand liggende manier. En de achttiende-eeuwse lezer heeft hij het extra moeilijk gemaakt: zij hadden weinig waardering voor de grollen en obsceniteiten, die voor het oorspronkelijk publiek een onmisbare voorwaarde waren om humor niet in agressie te doen omslaan.

Echt enthousiasme roept Aristophanes' werk in wat bredere kring pas weer op in de periode van en na de romantiek en wel omdat men het 'volkstümliche', 'unwüchsige', 'derbe' en 'drastische' van zijn stukken na classicisme en verlichting wist te waarderen en in dat kader ook wat meer ruimte vond dan vroeger voor het obscene klimaat waarin zijn humor kon gedijen. De classicistische opvatting dat Aristophanes een primitief stadium representeert dat pas door Menander werd overwonnen, slaat nu in haar tegendeel om: nu ziet men juist de oude komedie als het hoogtepunt, en de *comédie des moeurs* als het produkt van degenen die de toegang tot de ware bronnen van het komische niet meer konden vinden.

Het feit echter dat zo in plaats van een gekuiste en moraliserende Aristophanes weer de volledige Aristophanes zichtbaar wordt betekent niet dat het evenwicht nu is hersteld: Aristophanes bevindt zich op een dun koord en wie wil dat hij er niet afvalt mag hem niet simplificeren of eenzijdig benaderen. In concreto: op meer dan één plaats in zijn werk poseert de dichter als *leerling-meester* van zijn medeburgers. Nu moet men dat soort uitspraken niet te letterlijk nemen. De dichter deed immers mee in een wedstrijd met zijn medeburgers en het was in Athene communis opinio dat de dichter in de samenwerking een nuttige en verheffende functie behoort te

hebben. In welk opzicht kan men zeggen dat hij zijn medeburger beter heeft gemaakt? Het is als gezegd niet eenvoudig hier grootspraak van werkelijke pretenties te scheiden. Bovendien moet een deel van wat de dichter aan heldhaftige taal over zichzelf uitslaat worden verstaan in het kader van de oeroude apotropaeïsche functie van het genre. Iemand heeft dat eens vergeleken met het kloppen van de kleden bij de voorjaarsschoonmaak. De lente is het juiste ogenblik om met hartige scheld- en schimppartijen de boze geesten te verdrijven, die bezit kunnen hebben genomen van allerlei medemensen. Maar los daarvan kan niet worden ontkend dat juist de simplificatie van de problemen die Aristophanes bedrijft te zamen met de simpele handomdraai waarmee hij ze oplost, in één beweging zowel de problemen verheldert als duidelijk maakt dat ze niet met simpele ingrepen oplosbaar zijn. Zoals ik al zei: zijn publiek voelt zich voor de duur van het stuk fictief heer en meester over zijn in de realiteit onbeheersbare zorgen en angsten en weet daarenboven na afloop beter dan tevoren hoe de wereld in elkaar steekt. Aristophanes schept fictieve macht en distantie tegelijk en wie zijn theater verlaat heeft dus gewonnen, zowel aan energie als aan inzicht. Hij zal dus juist *niet* Kleon wegstemmen, Sokrates verbieden nog langer moeilijke vragen te stellen of denken dat de vrede overmorgen werkelijkheid kan zijn. Integendeel, hij is beter tegen de complicaties bestand en kan rationeler nadenken over de merites van tegenstrijdige oplossingen en elkaar beconcurrerende politici.

Zoals zo dikwijls is het ook hier de uitzondering die de regel bevestigt. In de *Kikkers* - het laatste, bewaarde stuk van Aristophanes dat uit de tijd van de Peloponnesische oorlog stamt - spreekt hij zich onomwonden uit over wat naar zijn oordeel het welzijn van de Stad zou dienen. Hij doet dat in de Parabasis - een traditioneel onderdeel van het genre waarin het koor zijn maskers aflegt en rechtstreeks namens de dichter tot jury en publiek spreekt. Ditmaal gebruikt Aristophanes deze mogelijkheid niet om hoog op te geven van eigen prestaties en te polemiseren met rivalen. We horen hem pleiten voor een verzoenigsgezinde houding tegenover degenen die hadden meegedaan in de anti-democratische omwenteling van 411, voor eensgezindheid en voor de bereidheid gebruik te maken van de

diensten van degenen die iets voor het vaderland kunnen betekenen en namaakburgers, infiltranten en najagers van eigenbelang terzijde te schuiven. Ook horen we dat het onverstandig is degenen die zich op de vloot hebben geweerd ál te vorstelijk te belonen. Dat Aristophanes zijn publiek goed aanvoelde blijkt uit het feit dat het stuk juist vanwege zijn parabasis een reprise beleefde.

Maar als gezegd: dit was was de enige keer dat Aristophanes de nood waarin Athene verkeerde *en* de laatste uitweg die hij daaruit zag onverhuld heeft genoemd. De fictieve superioriteit van het komische adynaton was op dit kritische ogenblik blijkbaar niet meer haalbaar. Of misschien is het beter te zeggen dat juist het gebrek aan eensgezindheid en het ontbreken van de intuïtie voor de richting waarin een oplossing kon worden gevonden de eigenlijke drijfveren van Aristophanes' inspiratie deze éne keer heeft blootgelegd.

Wat hem drijft is *niet* een bepaalde partijpolitieke opvatting of één bepaalde rechtlijnige ethische of esthetische voorkeur, maar aanhankelijkheid aan zijn vaderstad. Zolang de gemeenschap waartoe hij behoorde zichzelf kon redden kon Aristophanes de zorgen ridiculiseren, maar kort voor het ogenblik van capitulatie is de energie daartoe weggevallen.

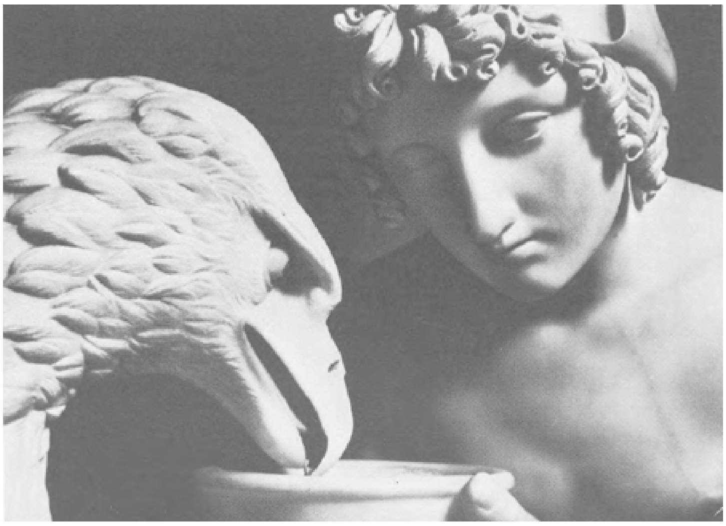
Maar in alle stukken die aan de *Kikkers* zijn voorafgegaan blijft het evenwicht vrijwel steeds in stand: Aristophanes biedt ontspanning die is geconditioneerd door de spanning waarin zijn publiek verkeert en confronteert dat doende dat publiek met de wenselijkheden die het zou kunnen vergeten of met onwenselijkheden die het niet meer herkent.

Het is merkwaardig, en mogelijk tekenend dat als ik het goed zie zijn meest gespeelde stuk de laatste jaren de *Lysistrata* is - het stuk waarin vrede wordt gemaakt doordat de vrouwen het heft in handen nemen door te weigeren de mannen nog langer in bed van dienst te zijn. Het zal na het voorafgaande duidelijk zijn dat het niet aangaat Aristophanes voor de kar van pacifisme of feminisme te spannen. De stelling dat oorlog een uitvloeisel is van mannelijke hanigheid, of dat het beter zou zijn als het vrouwelijk perspectief zou domineren zou hem hogelijk verbaasd en geamuseerd hebben. Ook de *Lysistrata* is een ‘adynaton’ waarin de omgekeerde wereld een probleemloze wereld is, waarin gevaarlijke dingen alleen maar lachwekkend zijn en men vermoordt de werking van het stuk door het te zien als een pleidooi voor de inrichting van de maatschappij die erin op de planken wordt gebracht. Anderzijds is het evenzeer onzinnig te ontkennen dat de ridiculisering van de bestaande opvattingen geen kritische inslag zouden hebben gehad. Ook in dit stuk zijn ontspanning en lering twee aspecten van dezelfde zaak, zodat men Aristophanes met recht een koorddanser of een comicus op het scherp van de snede kan noemen, die tijdloos is als een gaaf voorbeeld van anti-dogmatisme, dat constructief is zonder zichzelf te verabsoluteren. Hij zou voor alle fanatieke wereldverbeteraars verplichte lectuur moeten zijn.

Bibliografie:

M. d'Hane-Scheltema, Aristophanes, De Kikkers. De Wolken (Bussum 1971)
K.J. Dover, Aristophanic Comedy (London 1972)
C.M.J. Sicking, Aristophanes' Ranae (Assen 1962)

Wim Hottentot
'gezien gezoend versierd vergeten wie wat hoe joost mag het weten'*



Bertel Thorvaldsen: Ganymedes met adelaar

Het werk dat ik bespreken ga, is kennelijk heel anders geaard dan dat van serieuze poëten als Homerus, Sappho, Sophocles, Euripides en Pindarus, de klassiek-Griekse dichters die elders in dit nummer aan de orde komen.

En hoewel Aristophanes (455-388 v.Chr.) een komediedichter is, en dus een veel lichtere toon aanslaat dan de andere genoemden, is zijn werk toch zo nauw met de Atheense maatschappelijke orde van zijn tijd verbonden, dat ook dat eigenlijk volstrekt onvergelijkbaar is met het ten leste onmaatschappelijke epigram, zoals dat in de zgn. *Griekse Anthologie* wordt gerepresenteerd. Het Griekse epigram is meestal gemaniëreerd, kunst om de kunst. Het ontleent zijn stof minder aan de werkelijkheid dan aan andere epigrammen, al koketteert een enkele schrijver soms met zijn 'realisme', dat dan een 'algemeen menselijk' realisme is, dat slechts zelden naar een concrete werkelijkheid verwijst. Dat maakt de epigrammen vaak moeilijk of onmogelijk te dateren. Verschillen van eeuwen in de datering van bepaalde dichters zijn in de wetenschappelijke literatuur geen uitzondering.

> Zoek niet in deze gedichten een Priamos stervend bij 't altaar
>   of van Medea de smart, Niobe wenend in steen;
> ook Itys niet in het huis of nachtegaal klagend in 't lover
>   Dat alles was reeds te vaak stof voor wie vroeger ooit schreef.
> Neen! Maar Gratiën vrolijk tezamen met lief'lijke Minne

èn Dionysos. Bij hèn past niet de frons van de ernst.[1.]

De dichter Strato van Sardes, die we waarschijnlijk moeten dateren in de eerste of tweede eeuw na Chr. - veel later dus dan de zonet genoemde andere klassieke dichters - laat hier iets als een *poëtica* doorschemeren: zijn werk heeft niet typisch tragische of epische onderwerpen uit de mythologie, zoals de wrede dood van de bejaarde Trojaanse koning Priamus, nadat de Grieken Troje zijn binnengedrongen. Evenmin schrijft hij over de wrok en de jaloezie van de barbaarse prinses Medea, die, als haar man Jason haar verstoot, niet alleen diens nieuwe bruid, maar ook de beide zoontjes van haarzelf en Jason doodt. Niobe raakt al haar veertien kinderen kwijt, omdat ze de godin Leto heeft beledigd. Uit verdriet daarover verandert ze in een rots die steeds tranen vergiet. Itys is de zoon van de Thracische koning Tereus en diens Atheense vrouw Procne. Zijn vader verkracht Procne's zuster Philomela. Als wraak zetten de twee zusters de jonge Itys in gebraden toestand aan zijn vader voor! Tenslotte verandert Zeus Procne in een nachtegaal die ten eeuwigen dage treurt om haar zoontje Itys. Men kan aan de terloopse wijzigingen zien dat de antieke lezer van dit gedicht verondersteld werd al die verhalen te kennen!

Deze ‘zware’ onderwerpen wijst Strato af als uitgekauwd. Hij eist een zekere originaliteit op: lichte poëzie van speelse aard, de zoete Eros en Dionysus, gemengd met de Gratiën, zoals er letterlijk staat, dat zal men vinden in zijn gedichten.

Dit is één van de heel weinige epigrammen uit de Anthologie waar een dichter een poëticale uitspraak doet, des te opvallender omdat Martialis (ca. 40-104 na Chr.), de Latijnse (bijna-)tijdgenoot van Strato, in zijn epigrammen vele malen spreekt over zijn literaire oogmerken. Zoals ik al zei, schreef Strato waarschijnlijk in de eerste of tweede eeuw, en er is momenteel een levendige discussie over de vraag wie later was dan wie: enkele gedichten lijken over en weer door elkaar beïnvloed.[2.]

Heel vergelijkbaar is het volgende gedicht waar Martialis mythologische onderwerpen afwijst:

> ... O jij die slechts verhalen leest
> die bol staan van mythologie,
> vertel me eens: wat heeft de geest
> aan al die holle fantasie?
> Lees liever poëzie van mij,
> die uit het leven is gegrepen,
> en hou toch op met allerlei
> vals en nietswaardig werk te dwepen.
> Jij hoort mij nooit op een Harpie,

Centaur, Naiade of Gorgo snoeven,
maar steeds kun j'in mijn poëzie
de mens en zijn karakter proeven...[3.]

Dat beroep op de werkelijkheid lijkt me trouwens typisch voor de wat latere epigrammen, zoals ze werden geschreven toen de Romeinen de baas waren rondom de Middellandse Zee. Vooral conservatieve Romeinen mochten zich graag presenteren als pragmatische doeners, wier realisme en praktische aard scherp contrasteerde met het wufte en onpraktisch artistiekerige temperament van de modale Griek!

Schrijvers van epigrammen benadrukken de hele Oudheid door wèl steeds de luchtigheid van het genre, evenals de nauwe relatie met de plezieriger aspecten van het gewone leven van alledag. Geen wonder dat veel epigrammen de liefde als thema hebben. Wat is er immers alledaagser en plezieriger dan Eros en Aphrodite?

Het genre

Een epigram is een kort gedicht, van i.h.a. tussen twee en tien versregels. Als literair genre begint het in de na-klassieke tijd, in het Hellenistische Alexandrië zo omstreeks 300-275 v.Chr. Het is vrijwel steeds geschreven in zgn. *elegische disticha*, afwisselend een dactylische hexameter en 2 maal de eerste helft daarvan, de zgn. pentameter, vijfvoeter. Een voorbeeld van een vertaler die vermaard was om zijn kennis van de antieke metriek, Bertus van Lier, in 1955 winnaar van de eerste Nijhoff-prijs die werd toegekend:

Klein en donkergelokt is Filainion; kroeziger nog die
   haren dan kervel, véél zachter dan dons nog die huid;
méér dan Pafia's gordel belooft haar stem mij, en graag ook
   geeft zij dat alles; vaak vraagt zij er niets voor terug.
Moog' ik steeds zo minnen Filainion! tot ik een and're
   - o, gulden Kupris! -, een tóch nòg weer volmaaktere vind.[4.]

Pafia en Kupris zijn allebei namen voor Aphrodite, de liefdesgodin. Men ziet hoe er een zeer beperkt romantische opvatting van de liefde wordt verwoord! Dat blijft

vrijwel steeds zo. Eeuwige liefde wordt niet vaak gezworen in het epigram.

Een dergelijke onverwachte clou zien we in meer epigrammen, maar hij schijnt door de Griekse dichters veel minder te zijn geëist dan door de Latijnse als Martialis. In de Renaissance wordt er heel wat getheoretiseerd over het genre en dan vindt men vaak de tegenstelling honing - gal, *mel - fel*, om de verschillen te karakteriseren tussen Griekse epigrammatiek en Latijnse. Het Griekse epigram kan wat zoetig zijn, i.t.t. het pittiger Latijnse.[5.]

Maar, pas op, een epigram thematiseert niet per definitie de eigen gevoelens van de makers! Ze schrijven soms 'in opdracht' en ironiseren, althans relativeren, het sentiment dat ze uitdrukken. Het epigram is een spel, geen lyrisch gedicht, als dat van een Sappho, die in haar werk de eigen gevoelens en emoties beschrijft en analyseert.

> Wellicht dat later ooit iemand mijn 'Spielereien' hier hoort
> en denkt dat het allemaal mij overkwam, dit liefdesverdriet
> Maar nee, ik krabbel voor steeds andere minnaars van knapen
> mijn teksten neer - omdat een god mij het gaf, dat talent.[6.]

Zoals veel andere dichters van wat gewaagdere poëzie voor en na hem, waarschuwt Strato, wiens gedichten bijna alle over jongens gaan, tegen de zgn. *biographical fallacy*, de vereenzelviging van het 'lyrische ik' in het gedicht met de persoon van de dichter. Wij lezers moeten de verwoorde emoties niet te zwaar opvatten, het is meer een soort vriendendienst, die hij zijn medepederasten bewijst.

Veel van de antieke epigrammen moeten we ons voorgedragen denken tijdens vrolijke maaltijden en drinkgelagen, waar de getalenteerden op Willy Alfredo-achtige wijze voor de vuist weg vlotte rijmpjes maakten, met daarin een lach en een traan. Daarbij hoort het natuurlijk tot de regels van het spel dat je de indruk wekt dat de versjes spontaan ontstaan, hoewel er thuis wellicht menige kladversie gemaakt was! De grote Engels-Italiaanse kenner van het antieke epigram Giuseppe Giangrande, meent trouwens dat zelfs dat grotendeels fictie is, de frequente enscenering als 'Gelagepoesie': het is volgens hem waarschijnlijk vooral 'Buchpoesie'.[7.]

De Engelse geleerde A.S.F. Gow, die samen met Sir Denys Page een aantal prachtige moderne commentaren op de Anthologie heeft geschreven formuleert het wat bruter dan ik zou durven. Ik citeer:

> Het is niet eenvoudig te zeggen in welke literaire vorm een dichter uit deze periode (Gow heeft het hier over Meleager, die leefde in de eerste eeuw v.Chr., WH) - of van al veel eerder - de diepere persoonlijke emoties zou hebben uitgedrukt. Het zou stellig niet het epigram zijn geweest, waarin poëzie al sinds lang was afgezakt tot een salonspelletje. Onderwerpen, beelden en tot op grote hoogte het taalgebruik zelf, werden voorgeschreven door een lange en rijke traditie, die de epigrammaticus kon overnemen of variëren of aanpassen. Er bestonden regels, waarvan hij de meester of de slaaf kon zijn, al naar gelang zijn aard. Maar hij kon niet doen alsof die regels niet golden - en deed dat ook niet. Het epigram was eerder een terrein waarop men het verstand scherpte dan dat men er emoties tot uiting bracht. En niets werd hoger geprezen dan een scherpzinnige verbeelding en een knappe woordkeus.[8.]

Het *imitatio-aemulatio*-principe is in extreme vorm uitgangspunt voor de epigrammendichter. De *aemulatio*, 'wedijver', uit zich in het epigram vooral door

variatio.[9.] Tot zover even over de - laten we zeggen - poëtische intentie van het genre: een curieuze, en soms verwarrende, mengvorm van zwaar verliteratuurde traditie en triviale, althans alledaagse, thematiek: *Wein, Weib und Gesang.* Een lach en een traan. En dat dan in een kokette vormgeving die de toehoorder zoveel mogelijk dient te verbluffen.

De Griekse Anthologie

Nu moet ik toch eens uitleggen wat dat nu is, die *Griekse Anthologie.* Daarvoor ga ik terug naar de zeventiende eeuw, naar 1606, om precies te zijn. Dan maakt de Antwerpse Jan Gruter, de bibliothecaris van de grote *Bibliotheca Palatina* in Heidelberg, de geleerde wereld attent op een tot dan toe onbekend handschrift. Het bevat ongeveer 3700 Griekse epigrammen met in totaal zo'n 23.000 regels van enkele honderden verschillende dichters.

De gedichten lijken te zijn geschreven tussen ongeveer 400 v.Chr. en 800 na Chr. Ze overlappen dus een periode van 1200 jaar! Gruter beseft dat hij een belangrijke vondst heeft gedaan: er staan ca. 1700, o.m. erotische, gedichten in het manuscript, die niet voorkomen in de enkele dan bestaande verzamelingen Griekse epigrammen. De eerste was in 1494 bij de beroemde drukker Aldus Manutius in Venetië verschenen en ging terug op een manuscript dat in ongeveer 1300 in Byzantium/Constantinopel door een zekere Maximus Planudes was geschreven, een monnik. Ook de andere epigrammenverzamelingen hadden de zgn. *Anthologia Planudea* als uitgangspunt. De autograaf van Planudes, het handschrift Pl, bevat ongeveer 2400 epigrammen met ca. 15.000 regels; 1300 gedichten, 8000 regels minder dus dan het Palatijnse manuscript. Voor ruim 2000 gedichten overlapten de beide manuscripten elkaar.[10.]

Gruter schrijft eigenhandig vrijwel het hele Heidelbergse manuscript over, dat nadien het vermaarde handschrift P zou worden. Hij correspondeert erover, o.m. met Josephus Justus Scaliger (1540-1609), de hoogleraar Grieks aan de Universiteit van Leiden en de beroemdste Graecus van zijn tijd. Op 20 februari 1607 schrijft Scaliger aan Gruter (in het Latijn uiteraard): ‘Wat betreft die door Planudes gecastreerde Griekse epigrammen heb je me het water in de mond doen komen.’ (‘De illis vero Epigrammatis Graecis a Planude castratis, quantam salivam mihi movisti!’)[11.]

Het is de beide geleerde heren dan dus al duidelijk dat de

monnik Planudes kennelijk vooral erotische verzen had weggelaten uit zijn bloemlezing. Er volgen dan allerlei uiterst verwarrende gebeurtenissen rond het handschrift P, die mij hier veel te ver zouden voeren. Er circuleren in heel Europa diverse hele of gedeeltelijke afschriften van, maar pas tussen 1813 en 1817 zal Friedrich Jacobs in Leipzig de eerste integrale editie van het handschrift publiceren, ruim 200 jaar na de ontdekking ervan![12.]

Jacobs is verantwoordelijk voor de huidige indeling in 15 boeken van ongelijke lengte. Hij volgde daarbij domweg de volgorde van het manuscript. Ieder boek bevat eenzelfde soort epigrammen: zo bestaat boek 1 helemaal uit 123 christelijke epigrammen, die werkelijk nooit iemand leest, grotendeels overgenomen van inscripties op kerken in het Byzantijnse rijk. Boek 2 bevat een flink aantal ‘beeldgedichten’, beschrijvingen van bronzen beelden in Byzantium, ook nooit gelezen. Boek 4 bevat inleidende gedichten tot 3 bloemlezingen van resp. Meleager, Philippus en Agathias, waaruit kennelijk geput is voor onze zgn. *Anthologia Palatina.* Boek 6 bevat grotendeels wij-epigrammen (gedichtjes die een geschenk begeleiden dat iemand aan een god(in) of een heros wijdt), boek 7 bevat al of niet gefingeerde grafschriften, boek 11 satirische gedichtjes.

De erotika van boek 5 en 12

Boek 5 is veel omvangrijker dan de vier eerste te zamen: het bevat 309 erotische epigrammen, vrijwel uitsluitend over of gericht aan meisjes en vrouwen. Ik moet dat wat stuntelig zeggen, omdat boek 12 ook liefdesepigrammen bevat. Maar die 258 gedichten hebben in zeer grote mate de knapenliefde als thema, een erotische variant die, zoals de meeste mensen tegenwoordig wel weten, meestal niet gestigmatiseerd was bij de Grieken, mits men zich aan een aantal regels hield. Ik zal wel niemand meer aan het schrikken maken als ik zeg dat die regels vooral de rolverdeling tijdens het liefdesspel en de sociale status en de leeftijd van de betrokkenen betrof.[13.] In boek 5 staat trouwens ook één satirisch epigram dat erotiek onder vrouwen als thema heeft.[14.]

Over dat 5e en 12e boek zal ik het nu verder vooral hebben. Ik streef geen volledigheid na en probeer slechts enigszins een indruk van inhoud en historie van het werk te geven. De gedichten uit die beide boeken behoren ongetwijfeld tot de beste van de hele Anthologie en spreken lezers van vandaag gemakkelijk aan.

Vele van die gedichten, zowel uit boek 5 als uit boek 12, stonden dus niet in de *Anthologia Planudea*, de gangbare editie van Griekse epigrammen voordat Jacobs als eerste het handschrift P als uitgangspunt nam.[15.] Sindsdien is dat trouwens gebruikelijk geworden. De 388 gedichten die wel bij Planudes, maar niet in P te vinden zijn, worden in moderne edities als ‘boek 16’ afgedrukt. Te zamen heten de zestien boeken dan *Anthologia Graeca*, de Griekse Bloemlezing: 15 boeken Anthologia Palatina, die alle in P te vinden zijn en 1 boek Anthologia Planudea, afkomstig uit het handschrift Pl. Planudes gebruikte bij zijn werkzaamheden dus kennelijk andere bronnen, onafhankelijk van P. Anders valt niet te verklaren waar de 388 extra gedichten vandaan komen. Ook heeft hij de volgorde flink omgegooid: zijn bloemlezing heeft slechts 7 boeken, met de *erotika* als laatste. Waar tekstverschillen bestaan tussen dezelfde gedichten in de beide handschriften, ziet men vaak dat Planudes een aanstootgevend woord heeft vervangen door een onschuldiger. Hij zegt trouwens in zijn voorwoord met zoveel woorden dat hij op morele gronden lang niet alle teksten uit zijn bronnen heeft overgenomen. Van boek

12, dat in Byzantijnse tijd vanwege zijn pederastische inhoud uiteraard als het meest schokkend werd ervaren, neemt hij bijv. maar zestien gedichten op van de in totaal 258, wel in dezelfde volgorde als in P. Daaraan kan men zien dat hij P, of waarschijnlijk eerder een voorganger of nakomer ervan, in ieder geval wél in handen heeft gehad.[16.]

Boek 5 gaf hem kennelijk minder aanstoot, want daarvan neemt hij er 194 van de 310 over.[17.]

Ik schreef al dat er niettemin reeds vroeg afschriften van P circuleerden in Europa, waardoor heel wat geleerden de nooit gepubliceerde gedichten toch kenden.

De Universiteitsbibliotheek van Leiden bezit bijv. een manuscript B(ibliotheca). P(ublica). Gr(aeca). 34 B, waar op het schutblad in enigszins kreupel Latijn staat te lezen: 'Stratoonos Paidikè Mousa, cum aliis epigrammatis quae inter doctos Anthologiae vocabulo dicuntur, sed obscoenae, manu Jos. Scaligeri, unde plurima facta sunt exemplaria.' ('De Knapenmuze van Strato, te zamen met andere epigrammen die onder de geleerden met het woord De Bloemlezing worden aangeduid, maar wel een obscene (Bloemlezing), van de hand van Josephus Scaliger, waarvan meerdere exemplaren zijn gemaakt.')

De eerste 23 pagina's (van de in totaal 78) van dat handschrift bevatten de gedichten die wij nu lezen in het 12e boek. Ook de ontbrekende uit boek 5 zijn overgeschreven. Scaliger moet, zoals hij al in zijn brief aan Gruter schreef, inderdaad het water in de mond gelopen zijn: hij heeft de gedichten in ieder geval heel goed bestudeerd. Als het één van de 16 epigrammen uit boek 12 is die ook al bij Planudes te lezen was, schrijft Scaliger er slim naast: *Exstat*, 'bestaat al'. Bij bijv. gedicht 168 wijst hij erop dat Planudes de mannelijke naam Heliodoros heeft veranderd in het vrouwelijke Heliodora, een werkwijze die in bepaalde kringen filologen en vertalers trouwens heel lang gebruikelijk is geweest.[18.]

In Nederland en Engeland circuleerde ook een afschrift dat oorspronkelijk in het bezit was geweest van Isaac Vossius (1618-1689), de geleerde zoon van Gerardus Johannes. Ook dit manuscript bevindt zich te Leiden, onder de vermaarde 'codices Vossiani'. Beroemde geleerden als Richard Bentley, Lodewijk Caspar Valckenaer en David Ruhncken ontleenden hun kennis van de Anthologia Palatina in de 17e en 18e eeuw aan de Vossianus.[19.]

Uit het eind van de 18e eeuw dateert een handschrift van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, nummer 76 H 14, *Stratonis Anthologia Graeca Inedita*, eigenhandig ge-

schreven door Petrus Burmannus Secundus (1714-1778), groot kenner van het Latijnse epigram. Zijn editie van de zgn. Anthologia Latina (1773), een soort Latijnse pendant van de Griekse Anthologie, is nog altijd van belang. In de marge van Burmannus' handschrift, dat ik, net als dat van Scaliger, uit nieuwsgierigheid eens ben gaan bekijken, staan allerlei opmerkingen geschreven. Daaruit blijkt o.m. dat hij zijn tekst heeft vergeleken met de Vossianus en met Scaligers exemplaar. Ook weet hij dat sommige gedichten verspreid al in bepaalde boeken zijn te vinden.[20.] Het blijkt dus dat er een soort ondergronds circuit bestond waar gedichten in handschriften rondgingen en zelfs serieus werden bestudeerd!

Genoeg nu over de fascinerende ‘pre-historische fase’ van de Palatina. Terug naar de teksten zelf.

De schrijvers, de gedichten

Eerst nu iets over de schrijvers van erotische epigrammen in de Bloemlezing. Hun namen zijn meestal vrij onbekend. In boek 5 zijn gedichten te vinden van 46 verschillende dichters, onder wie één vrouw, Nossis, van wie één gedicht is opgenomen:

> Niets is er zoeter dan liefde. Alle andere vreugden komen
> daarna. Zelfs honing spuw ik ervoor uit de mond.
> Woorden van Nossis zijn dit. Wie nooit is gekust door de Liefde,
> die vrouw beseft niet hoe zoet de geur is van de roos.

Wie het wetenschappelijk vertoog in de klassieke filologie kent, die wist al bij voorbaat dat minstens één geleerde aan dit gedicht ‘stark weiblicher Subjektivismus’ zou menen te ontwaren![21.]

In boek 12 zijn 28 dichters opgenomen. Voorts treffen we in beide boeken een aantal anonieme gedichten aan: 27, resp. 33. Heel wat dichters vinden we in beide boeken. De topper van boek 5 is Meleager met 49 bijdragen. In boek 12 staat hij op een mooie tweede plaats met 59 gedichten. Daar is de al genoemde Strato van Sardes de lijstaanvoerder met maar liefst 94 gedichten. Strato, typische knapenminnaar als hij is, is met geen enkel gedicht vertegenwoordigd in boek 5! Iets dergelijks, maar dan omgekeerd is het geval met Rufinus: niks in 12, 37 keer in 5. Asclepiades vinden we 18 maal in 5, 12 maal in 12. De beroemde Callimachus slechts 4 maal in 5 en 12 maal in 12.

Over de interne structuur van de boeken is - dat laat zich raden - in de jongste tijd heel wat afgeschreven.[22.] Er heerst nagenoeg overeenstemming over de volgende punten: de Anthologie, zoals die in het handschrift P is te vinden, is gemaakt omstreeks het jaar 980. De onbekende redacteur van P beroept zich met een zekere regelmaat op een Bloemlezing uit verschillende andere bloemlezingen, gemaakt omstreeks 900, door een hoge geestelijke in Byzantium, Constantinus Cephalas. Feitelijk is P niet veel meer dan een met nogal wat oninteressant christelijk materiaal uitgebreide versie van Cephalas' Bloemlezing. Aan de wieg daarvan staat de zgn. Krans (*Stephanos*) van Meleager, samengesteld omstreeks 60 v.Chr. Het eerste gedicht van het vierde boek was oorspronkelijk het inleidende gedicht tot zijn Krans. Meleager noemt er 47 dichters, die hij alle vergelijkt met een bepaald soort bloem. Die bloemen te zamen vormen zijn Krans. Zo komen wij ook aan het woord ‘bloemlezing’. Ik vind Meleager vaak nogal zoetig, maar de meeste filologen vinden hem een groot talent. Gewoon voor de aardigheid citeer ik een gedicht dat ik in zijn merkwaardige concreetheid erg geslaagd vind:

> Mugje, breng als een snelle gezant een boodschap over aan Zenophila.
> Neem plaats op haar oorschelp en zoem haar het volgende toe:
> ‘Slapeloos wacht hij op jou, maar jij denkt niet eens aan je minnaar

en slaapt.' Vooruit vlieg op, muzenvriend, vlieg op.
Zeg het haar zachtjes, maak haar bedgenoot niet wakker,
want anders wek je pijnlijke gevoelens van afgunst tegen mij.
Breng je het meisje mee terug, hang ik je een leeuwenhuid om,
mugje, en geef je een knots in je hand![23.]

Wie heeft er in de mythologie een leeuwenhuid om en een knots in de hand? Heracles! Als de mug slaagt in zijn opdracht dan heeft hij een arbeid verricht als een Heracles, die immers als zoenoffer twaalf werken moest verrichten, in dienst van Erystheus. Een bespottelijke vergelijking natuurlijk, maar het beeld van de mug in Heracles-uitmonstering vind ik in zijn absurditeit eerste klas. Goede poëzie kenmerkt zich altijd door concrete beelden. Dit voorbeeld uit de Krans van Meleager is volgens mij goede poëzie. Omstreeks 40 na Chr. maakte Philippus van Thessaloniki ook een Krans. Hij vatte de zijne op als een aanvulling op die van Meleager. Zijn inleidend gedicht is het tweede van Boek 4. Hij noemt 13 namen, alle van na Meleager.

Dat maakt het ons dus mogelijk sommige dichters min of meer nauwkeurig te dateren, al naar gelang ze door Meleager of Philippus genoemd werden. Zo weten we zeker dat Asclepiades vroeg is, maar Philodemus laat.

Kleinere verzamelingen maakten t.t.v. keizer Hadrianus (117-138 na Chr.) Strato en Diogenianus van Heraclea, resp. van pederastische gedichten, nu vooral in boek 12 te vinden, en van satirische epigrammen in boek 11. Tenslotte maakte Agathias Scholasticus onder keizer Justinianus (527-565) in Byzantium een bloemlezing van vooral christelijke epigrammatici, die hij zijn *Cyclus* noemde.

Uit al die vijf bloemlezingen is materiaal te vinden in onze boeken 5 en 12. In boek 5 stammen de gedichten 104-133 uit Philippus (kennelijk gerangschikt naar beginletters), 134-215 uit Meleager, 216-302 uit Agathias en 303-309 grotendeels uit Philippus.

Voor boek 12 valt een dergelijke rangschikking te maken.[24.]

Een beroemde *crux*, een vooralsnog onoplosbaar probleem, vormen in boek 5 de gedichten 2-103. Dat is een nogal ondoorzichtige ratjetoe uit zo'n beetje alles, behalve Strato en Agathias, terwijl ook dichters zijn opgenomen die in geen van de genoemde bloemlezingen voorkwamen.[25.]

Rufinus

Onduidelijk is het bijv. waar Rufinus vandaan komt, die met maar liefst 37 gedichten vertegenwoordigd is. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat er een anthologie van liefdesepigrammen heeft bestaan waarin Rufinus' werk een centrale positie innam, wellicht dus gemaakt door Rufinus zelf. Hij is in mijn ogen, met Strato, één van de aardigste jongere schrijvers uit de Anthologie. Daarin ben ik kennelijk ook maar een kind van de smaak van mijn tijd, want de al genoemde Sir Denys Page - wiens verdiensten voor onze Anthologie onschatbaar zijn, al ga ik dadelijk iets onaardigs over hem zeggen - heeft in 1978 zelfs een boekje aan Rufinus gewijd, terwijl de dichter voordien in literatuurgeschiedenissen en encyclopedieën enkele volstrekt plichtmatige regeltjes kreeg, waaruit meestal vooral bleek dat de schrijver van het stukje Rufinus niet of nauwelijks kende.[26.]

Het viel me trouwens op dat in de alleraardigste bundel vertalingen *Krekels in Olijventuinen* relatief veel gedichten van Rufinus opgenomen zijn. Erg geslaagd

vind ik de vertaling van Jan Eijkelboom van 5.66, die hij later dan ook nog eens publiceerde in zijn eigen dichtbundel *Wat blijft komt nooit terug* (1979): De dichter smeekt het meisje Prodice, als was zij een godin, hem te redden, omdat hij dreigt te sterven van verliefdheid. Prodice re(a)geert, zoals alleen een godin dat kan!

> Toen op een goed moment ik Prodice alleen zag staan
> heb ik, haar knieën omvattend, dit verzoek gedaan:
>
> ‘Red een man die bijkans ten onder gaat,
> geef de adem terug die zijn lichaam verlaat.’

Zij begon te huilen, heeft daarna haar tranen gebet en mij met tedere handen het huis uitgezet.[27.]

Onlangs vertelde iemand mij verontwaardigd een verhaal over een affaire, waarin hij zeer onheus meende te zijn bejegend. Een bepaalde gebeurtenis was voor hem, na zeer veel frustraties, ‘de emmer die de druppel deed overlopen’, met een aardige variant op de bekende uitdrukking. Nu bestaat er sinds mensenheugenis een bepaald prozaïsch soort filoloog van de letterlijkheid, dat bij een dergelijk onverwacht woordspel in een klassieke tekst meteen denkt aan tekstcorruptie: emmer en druppel moeten natuurlijk andersom, waarmee de hele grap weg is. Wel, Page is hier zo'n soort filoloog, moet ik teleurgesteld vaststellen. Het laatste woord van het Griekse gedichtje is zowel in P als Pl: *hypexebalen*, ‘sie warf mich hinaus’, ‘elle me mit à la porte’, ‘she gently repulsed me’, geven de wetenschappelijke vertalingen weer[28.], een zgn. *aprosdokèton*, een onverwachte clou, zoals gebruikelijk bij veel epigrammen. Page weet echter met zekerheid: daar hoort te staan *hypexelaben*, met wisseling van β en λ: ‘ze nam mij genadiglijk op’. Bij zoiets ben ik verbijsterd, met permissie. Dan blijft er toch niks van het vers over. Maar, zegt Page, ‘ze smeet mij eruit’ is toch volmaakt inconsistent met haar ‘tedere handen’.[29.] Inderdaad, Sir Denys, reageer ik dan, daar zit hem dus juist ook de grap. De lezer wordt door Rufinus met opzet op het verkeerde been gezet, een techniek die bij de regels van het genre hoort.

Nog eens Prodice, in een gelijke positie. Maar Rufinus waarschuwt haar: straks is het te laat! Het gedicht is een zgn. *paraclausithuron*, letterlijk een ‘klaaglied aan de deur’. In de Anthologie zijn er vele te vinden. Het idee is dat de minnaar de nacht doorbrengt voor de

deur van de geliefde (mannelijk of vrouwelijk), die hem echter hardvochtig de toegang weigert. De buitengesloten liefde, *exclusus amator*, die weer en wind trotseert, is een stereotypie van het genre:

Hoe lang nog, Prodice, zal ik huilen bij je deur? Hoe lang tot jou
smeekbeden richten, hardvochtige, zonder te worden gehoord?
Er springen zelfs al grijze lokken op je hoofd,
binnenkort zul je je geven aan mij als Hecuba aan Priamus.[30.]

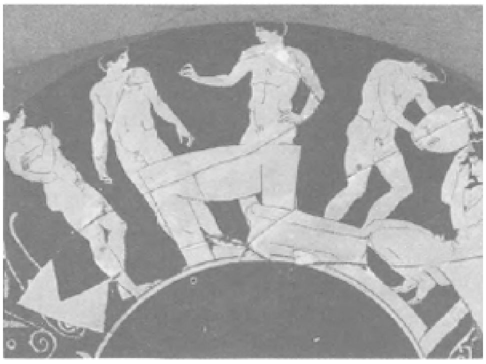
Als er mythologische figuren voorkomen in het epigram, dan vrijwel altijd als stereotype of als exempel: Priamus als de typische (impotente) grijsaard, die dus niet meer veel klaarspeelt bij zijn seksueel onaantrekkelijke Hecuba. Volgens Page zijn zij ‘types of the very old’[31.], maar dat slaat de plank mis. Híj is impotent, zíj seksueel onaantrekkelijk. Bij Martialis komt Hecuba 3 maal voor, steeds in deze zin.[32.] Ook voor mijn Priamus is de beste parallel te vinden bij Martialis, in een passus die Page helemaal niet noemt: daar komt een meisje Sneeuwwitje voor, Chione, zo aantrekkelijk dat ze zelfs het zeemleer van Priamus nog hard zou kunnen maken![33.] Rufinus geeft zo ook het thema weer dat misschien het meest eigen is aan het genre van het liefdesepigram: dat van de onachterhaalbare tijd, het ‘pluk de dag’-thema, dat typisch hoort bij het Drinkgelag. Het laatste van de Prodice-gedichten nu, met daarin alles uitgesproken:

Pródike, zei ik je niet:
‘Wij worden ouder en grijzer?’
Zei ik je niet terstond:
‘Straks legt de liefde het af?’

Zie nu je rimpels. Je ziet
je grijze haren, je lichaam
kreukelig oud. Je mond
zonder de glans die hij gaf.

Vraag je dan toch, vallende ster,
‘Waar blijven de minnaars?’
Heus, wij gaan je voorbij,
heus, als was je een graf.[34.]

Het graf introduceert natuurlijk duidelijker dan enig ander symbool het tijd-thema. De epigrammatici zijn, zoals ook in de eerder geciteerde gedichten al wel bleek, niet bepaald fijngevoelig op dit punt: ik bedoel dat eufemismen meestal niet gebruikt worden in deze contekst. Vrouwen worden steeds schaamteloos gewaarschuwd voor het grijze haar en de rimpels, jongens - we moeten ook dat thema eens aansnijden - voor haar in het algemeen, in concreto op hun gezicht, hun benen en, het ergst van al, hun billen, die zich uiteraard in de welwillende aandacht van de pederast mogen verheugen:



Je been wordt harig, Nicander. Pas op
dat je kontje niet ongemerkt hetzelfde overkomt
en je opeens ervaart hoe dun gezaaid dan minnaars zijn. Denk daarom nu
al na over de onherroepelijkheid van je jeugd![35.]

Dat nadenken moet Nicander dan uiteraard tot de conclusie brengen dat hij maar het best zo snel mogelijk aan de verlangens van zijn minnaar voldoen moet. Straks is het te laat. Het 'vergeldingsmotief' is frequent, voor jongens en vrouwen. In 12.33 stelt Meleager zelfs: Er bestaat ook een Nemesis (een wraakgodin), die op de billen groeit! Meleager doelt stellig op het haar.[36.]

Maar eerst wil ik nog één gedicht citeren, dat mijn these falsifieert. Ook in de thematiek zijn de dichters soms tegendraads en koketteren met het onverwachte. Philodemus ditmaal, omstreeks 50 v.Chr., uit de Krans van Philippus:

Heel oud is Charito, ze is al zestig jaar,
maar nog valt neer de sleep van 't ravenzwarte haar,
en nog staan helderwit de kegels van haar borsten,
geen bustehouder helpt haar naakte boezem torsen.
Haar weelderig lijf is nog zo glad als marmer,
verlangen straalt het uit en ongetelde charme.
Komt hierheen nu gesneld, minnaars die niet bevreesd zijt
voor opzwellende drift, vergeet haar hoge leeftijd.[37.]

In het twaalfde boek vinden we soms iets dergelijks.[38.]

De jongens uit boek 12

Hoe ook de status daarvan is - het is niet met zekerheid vast te stellen of we te maken hebben met de hele collectie van Strato zelf, dan wel met de keus van een latere - hoe dan ook is het de oudste bloemlezing van poëzie met een homoërotische thematiek. Het is bepaald grappig om te zien, hoe de waardering voor dit boek fluctueert. Het is mis-

schien flauw - maar ik kan het niet laten - om J.J. Reiske te citeren, die in 1754 als eerste een kleine studie maakte van het werk van Strato, uiteraard in het Latijn. Hij vat samen:

> Ik weet niet of ik dat werk zielig, of eerder verfoeilijk moet noemen. Stellig is het een schande voor het menselijk vernuft, hoewel de schrijver zich zeer verdienstelijk zou hebben gemaakt voor de literatuur als hij het dichterstalent dat hij in zijn werk ten toon spreidde en zijn fantastische begaafdheid aan een beter onderwerp had besteed. Zijn stijl is sierlijk, zuiver, moeiteloos en verfijnd. Maar de inhoud is oppervlakkig, goor en schandelijk.

Reiske drukt 7 gedichten af die *salvo pudore*, 'zonder het schaamtegevoel te kwetsen', kunnen worden gelezen, vooral - en nu citeer ik - 'indien de lezer overal waar "jongen" staat, "meisje" leest', een methodiek die Planudes, zoals bleek, al tot beginsel had verheven.[39.] Wat ik aardig vind van Reiske, is dat hij niet ontkent dat Strato een vaardig epigrammaticus is. Dat valt me dan weer tegen van de zojuist geprezen bundel *Krekels in Olijventuinen*, die wat zuinigjes meent dat Strato's 'homosexuele epigrammen... zelden boven het niveau van goed vakwerk uitkwamen'.[40.] Hoewel: 'goed vakwerk', dat is precies dat de dichters van de Anthologie maken wilden.

Het kan aan mijn eigen voorkeur liggen, maar ik deel de overtuiging van de uitgever van de beste tweetalige editie, de Duitser Hermann Beckby, die in zijn inleiding - uit 1958 - op boek 12 meent: 'Tatsächlich spricht auch, wie man erkennen wird, das Herz des antiken Menschen viel inniger und leidenschaftlicher aus den Paidika als aus den Erotika des V. Buchs'[41.], hoewel hij dan vervolgens enkele Grieksschrijvende Romeinse dichters en Strato te grof en zinnelijk vindt.

Lang niet alles is goed in boek 12, maar dat geldt ook voor de Anthologie in zijn geheel. Vervelend vind ik bijv. de nogal grote reeks gedichten die eindeloos variëren op Zeus en Ganymedes: een bepaalde jongen wordt al of niet impliciet vergeleken met de wijnschenker die Zeus zelf, als of niet in de vorm van een adelaar, had geschaakt. De dichters spreken op allerlei manieren hun angst uit dat Zeus, bij het zien van X of Y dat huzarenstukje zal herhalen.[42.]

Iets dergelijks ook over Eros: als Aphrodite Antiochus ziet, dan heeft ze hem liever als zoon dan Eros; konden we Eros niet herkennen aan zijn vleugeltjes en zijn pijl en boog, dan zouden we zweren dat 'jij, jongen', dat Zoilos, dat Aglaon, dat Antiochus Eros was.[43.] Aan dit type gedichten kunnen we natuurlijk wel heel goed het variatioprincipe van de epigrammatici bestuderen, maar je moet wel een erge fanaat zijn om ze ook nog boeiend te vinden. In *Krekels in Olijventuinen* vertaalde de openlijk homoseksuele, of eerder nog pederastische, dichter Jan Hanlo het volgende gedicht van Strato:

> Salaris ook nog, schoolmeesters? Jullie zijn bijzonder ondankbaar.
> Ik vraag me af: waarom wel? Is een jongen te zien zomaar niets?
> En met ze te praten, en bij het komen en gaan ze te kussen?
> Is dat alleen al niet waard honderd talenten aan goud?
> Als iemand nog aardig jong grut heeft, stuur maar naar mij. En zeg hun
> Mij kussen te geven. Ik zal hém wel betalen - zoveel als hij wil.[44.]

Het - laat ik zeggen 'zakelijke' - element in de niet-romantische liefde, zoals die in de meeste epigrammen wordt vertegenwoordigd, wordt nooit verhuld. Hier dus ook

niet: Strato is bereid zo'n leuke, jonge leerling nog geld toe te geven, i.p.v. betaling van hem te verlangen! De hele Oudheid door vinden we in allerlei verschillend geaarde teksten het idee terug dat de onderwijzers hun leerlingen seksueel misbruiken. Ook het vak van sporttrainer, *paidotribès*, wordt in boek 12 enkele malen als een begeerlijke zaak voorgesteld. Van Automedon, uit Philippus' Krans, dus omstreeks het begin van onze jaartelling.

> Gister at ik bij Demetrius, de oefenmeester der knapen,
>   de gelukkigste van alle mensen:
> Een jochie had hij op schoot, een ander hing over zijn schouder,
>   een sjouwde met het eten, een ander bracht de drank:
> Het aankijken waard, dat viertal. Plagend vroeg ik hem:
>   'Zo vriend, 's nachts ook oefening?'[45.]

Zo'n epigram vereist voor de moderne lezer geen enkele toelichting. Die geef ik dan ook niet.

Bibliografie:

Volstrekt fundamenteel zijn de commentaren van Gow en Page:
A.S.F. Gow, D.L. Page, The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams, Cambridge (1965), 2 delen.
A.S.F. Gow, D.L. Page, The Greek Anthology. The Garland of Philip and some contemporary Epigrams, Cambridge (1968), 2 delen.
D.L. Page, Further Greek Epigrams. Revised and Prepared for Publication by R.D. Dawe and J. Diggle, Cambridge (1981).
Er bestaan 3 tweetalige wetenschappelijke edities:
The Greek Anthology. With an English translation by W.R. Paton, Loeb Classical Library, London/Cambridge (Mass.) (1917-22, diverse herdr.), 5 delen.
In de zgn. Budé-editie, die wordt uitgegeven door Les Belles Lettres in Parijs verschijnt sinds 1928 in een nogal traag tempo: Anthologie Grecque, Texte établi et traduit par Pierre Waltz, A. Dain, R. Aubreton, F. Buffière. Momenteel ontbreken nog Boek 10 en 12.
Anthologia Graeca, ed. Hermann Beckby, Tusculum Bücherei, München, (1957-8), met goede inleiding en vaak alleraardigste vertalingen, 4 delen.
Voor Nederlandse vertalingen, vgl. noot *, 1, 34, 37. Verder nog: John Wijnen, Griekse epigrammen, Amsterdam (1960).
Niet aan te bevelen, want vaak zeer fout: Strato van Sardeis, Knapenliedboek, vertaald door Charles Vergeer, Amsterdam (1979[2]).

Eindnoten:

* Het gedicht van een onbekende maker, A(nthologia) P(alatina) 5.51, zoals vertaald door Paul Claes in De Griekse Liefde. Honderd epigrammen uit de Griekse Anthologie, Leiden (1983), blz. 36.

1. A.P. 12.2, zoals vertaald door M.F. Fresco in het tweetalige Krekels in Olijventuinen. Griekse epigrammen uit de Anthologia Palatina met vertalingen in het Nederlands, Den Haag (1963), blz. 1. Dit is een bundel waaraan een niet gering aantal bekende literatoren meewerkte. Er staan, vaak hele goede, vertalingen in van o.m. Ida Gerhardt, Hella Haasse, Hélène Nolthenius, Jan Eijkelboom, J.P. Guépin, Jan Hanlo, L.Th. Lehmann, J.W. Schulte Nordholt.
2. Traditioneel geldt Strato als later dan Martialis, onder keizer Hadrianus (117-138). Vgl. Alan Cameron, ‘Strato and Rufinus’, Classical Quarterly 32 (1982), blz. 162-73. Sommigen plaatsen hem echter vóór Martialis. Vgl. W.M. Clarke, ‘Observations on the date of Strato of Sardis’, Classical Philology 79 (1984), blz. 214-20. Clarke acht het zelfs mogelijk dat Strato vóór Christus leefde.
3. Mart. 10.4, uit De pittigheid van wrange vijgen. Bloemlezing uit de epigrammen van Martialis, vertaald door Frans van Dooren, 's-Gravenhage (1981), blz. 36.
   Voor Martialis' poëtica verwijs ik naar: K. Preston, ‘Martial and formal literary criticism’, Classical Philology 15 (1920), blz. 340-52; M. Citroni, ‘Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale’, Dialoghi di archeologia 2 (1968), blz. 259-301. Over de poëtica van de dichters van de Griekse Anthologie bestaat, voor zover ik weet, geen onderzoek.
4. A.P. 5.121, Vertaling uit Krekels, zie noot 1, blz. 36.
5. Theorie van het epigram: James Hutton, The Greek Anthology in Italy to the year 1800, Ithaca/New York (1935), blz. 55-79; Karl Barwick, Martial und die zeitgenössische Rhetorik, Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 1, Berlijn (1959). Mario Citroni, ‘La teoria lessinghiana dell'epigramma e le interpretazioni moderne di Marziale’, Maia 21 (1969), blz. 215-43. Het meest recent: Wilfried Barner, ‘Vergnügen, Erkenntnis, Kritik. Zum Epigramm und seiner Tradition in der Neuzeit’, Gymnasium 92 (1985), blz. 350-371.

6. A.P. 12.258 (Strato van Sardes, mijn vertaling).
7. Giuseppe Giangrande, ‘Sympotic literature and epigram’, in l'Epigramme grecque, deel 14 van de serie Entretiens sur l'antiquité classique, publiés par Olivier Reverdin, Genève (1968), blz. 91-178.
8. Gow/Page, Hellenistic Epigrams II (zie de Bibliografie hierna), blz. 591-2.
9. Vgl. Walter Ludwig, ‘Die Kunst der Variation im hellenistischen Liebesepigramm’, blz. 297-334 van het in noot 7 genoemde boek. Het meest uitgebreid, maar soms wat schools en mechanisch: Sonya Lida Tarán, The art of variation in the Hellenistic epigram, Leiden (1979).
10. De geschiedenis van de Anthologie is het meest overzichtelijk beschreven in de inleiding van het eerste deel van H. Beckby, Anthologia Graeca (zie de Bibliografie hierna), blz. 68-116. Veel informatie ook bij Hutton, vgl. noot 5, blz. 29-54. En in Hutton, vgl. noot 11, blz. 1-13.
11. James Hutton, The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the year 1800, Ithaca/New York (1946), blz. 155-7.
12. F. Jacobs (Ed.), Anthologia Graeca ad Fidem Codicis olim Palatini nunc Parisini ex Apographo Gothano Edita, Leipzig (1813-7), 3 delen.
13. De geschiedenis van de homoërotiek en het homoseksuele gedrag is nog altijd slecht onderzocht, vgl. mijn artikel in BZZLLETIN 147 (1987), blz. 41-54. Wonderlijk genoeg bestaat er over geen enkele tijd meer onderzoek dan over Griekenland in de Oudheid. Het jongste onderzoek bij Bernard Sergent, l'Homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne, Parijs (1986), nogal speculatief naar mijn indruk. Tamelijk eigenzinnig ook Charles Hupperts, ‘De Griekse liefde: plicht of erotiek’, Homologie 9, 1 (1987), blz. 34-9, met interessant beeldmateriaal. Het nieuwste werk dat ik ken: David Cohen, ‘Law, society and homosexuality in classical Athens’, Past & Present 117 (November 1987), blz. 3-21. Evenals Sergent en Hupperts zet Cohen een vraagteken bij het nogal uniforme beeld dat vroeger onderzoek placht te geven van de knapenliefde in klassiek-Griekenland.
14. A.P. 5.207. Letterlijk vertaald staat er in dit gedicht van Asclepiades (ca. 300 v.Chr.): ‘Bitto en Nannion, dames uit Samos, weigeren het domein van Afrodite te betreden volgens haar eigen normen. Zij zijn gedeserteerd naar iets anders, iets onfraais! Meesteres Kypris (Afrodite), vervolg hen met haat, die overloopsters uit het rustbed bij u.’
15. De laatste uitgave van de Anthologia Planudea (met een gedeeltelijke Latijnse vertaling van Hugo de Groot, gemaakt in 1630/1) dateert uit 1795-1822: Anthologia Graeca cum versione Hugonis Grotii, uitgegeven door H. de Bosch (deel 1-4) en J. van Lennep (deel 5), Utrecht.
16. Vgl. W.M. Clarke, ‘The Manuscript of Straton's Musa Puerilis’, Greek Roman and Byzantine Studies 17 (1976), blz. 371-384, i.h.b. blz. 373.
17. Beckby I, (zie de Bibliografie), blz. 256-7.
18. Hutton, vgl. noot 11, blz. 155-7, meldt alleen het bestaan van het manuscript. De mededelingen over omvang en inhoud komen voor mijn rekening.
19. Hutton, vgl. noot 11, blz. 8-13.
20. Hutton, vgl. noot 11, blz. 286.
21. A.P. 5.170 (mijn vertaling). De ‘echt vrouwelijk subjectiviteit’ bij Johannes Geffcken, ‘Studien zum griechischen Epigramm’, in Gerhard Pfohl (Hrsg.), Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literatischen Gattung, Darmstadt (1969), blz. 42. In dezelfde bundel ook een samenvattende studie over het vrouwelijk element: Georg Luck, ‘Die Dichterinnen der griechischen Anthologie’, blz. 85-109.
22. Beckby I, blz. 68-76. De meeste recente informatie bij Clarcke, vgl. noot 16.
23. A.P. 5.152 (mijn vertaling). Een aparte studie over dit gedicht: Giuseppe Giangrande, ‘Meleager und die Mücke’, Mnemosyne 25 (1972), blz. 296-302. Ook in Giuseppe Giangrande, Scripta Minora Alexandrina 3, Amsterdam (1984), blz. 157-62. Giangrande ziet altijd overal literaire gemeenplaatsen, topoi. Via een uiterst ongeloofwaardige kettingredenering, waar hij steeds voor zijn zgn. topos nauwelijks één parallelplaats weet te vinden, komt Giangrande tot de conclusie dat de mug hier impliciet ook wordt vergeleken met Eros of Eroten, zodat er een gelukkig contrast zou bestaan tussen de heel kleine, maar wel onoverwinnelijke Eroten/muggen en de reusachtige attributen van Heracles.
24. Vgl. R. Aubreton, ‘Le Livre XII de l'Anthologie Palatine: La Muse de Straton’, Byzantion 39 (1969), blz. 35-52. Vgl. ook Clarke, noot 16.
25. Beckby I, blz. 256-7.
26. Denys Page, The epigrams of Rufinus, Cambridge (1978). Op blz. 3-14 spreekt Page over de bloemlezing met Rufinus' werk.
27. A.P. 5.66; Krekels, zie noot 1, blz. 25.
28. Resp. Beckby, Waltz en Paton (zie de Bibliografie).
29. Page, vgl. noot 26, blz. 95.
30. A.P. 5.103 (mijn vertaling).
31. Page, vgl. noot 26, blz. 102.
32. Mart. 3.32.3; 3.76.4; 6.71.3.
33. Mart. 11.60.3.

34. A.P. 5.21, vertaling uit M. d'Hane-Scheltema, Anthologia Palatina. De spiegel van Laïs, Zeist/Antwerpen (1965), blz. 80.
35. A.P. 12.30 (Alcaeus van Messene, ca. 200 v.Chr.; mijn vertaling).
36. Over dergelijk vaste themata: Franz Josef Brecht, Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms, Leipzig (1930). Over het lichaamshaar in de traditie van de knapenpoëzie: Sonya Lida Tarán, ‘EISI TRICHES: An erotic motif in the Greek Anthology’, Journal of Hellenic Studies 105 (1985), blz. 90-107.
37. A.P. 5.13, vertaling uit J.P. Guépin, Liefde, afkeer en gewoontes. Sonnetten, vertaalde epigrammen, Amsterdam (1982), blz. 30. Guépin vertaalt in totaal 23 gedichten van Philodemus.
38. A.P. 12.9; 178; 248.
39. J.J. Reiske, Anthologiae Graecae a Constantino Cephala conditae libri tres, Leipzig (1754), blz. 261-5.
40. Krekels, zie noot 1, blz. 109.
41. Beckby IV, blz. 10.
42. A.P. 12.65-70.
43. A.P. 12.54; 75-8.
44. A.P. 12.219, Krekels, zie noot 1, blz. 12. Strato verdient een apart commentaar, zoals dat van Page op Rufinus, vgl. noot 26. Vgl. verder P.G. Maxwell-Stuart, ‘Strato and the Musa Puerilis’, Hermes 100 (1972), blz. 235-60 (een algemene studie, die vrijwel al Strato's gedichten kort bespreekt); W.M. Clarke, ‘Problems in Straton's PAIDIKÈ MOUSA’, American Journal of Philology 99 (1978), blz. 433-41.
45. A.P. 12.34 (mijn vertaling).

Mario Molegraaf
Tussen verkondiging en lyriek
De poëzie van Angelos Sikelianos

Er bestaan dichters die ook zieners willen zijn. Je kunt hun werk bewonderen, maar tegelijk geïrriteerd zijn door hun ideeën. Ida Gerhardt is zo'n dichter - Holland is bij haar een nieuw Israël en zij waant zich een oudtestamentische profeet. Stefan George is een andere dichter van dit slag - hij bedacht een merkwaardige godsdienst waarin hem zelf de rol van profeet werd toebedeeld. Ook Angelos Sikelianos valt onder deze categorie profetische dichters - een middelaar tussen ons simpele stervelingen en het hogere. Ik voel soms enige wrevel over wat hij schrijft, maar heb dikwijls de grootste bewondering voor hoe hij schrijft. De meeste beschouwers koesteren dit soort gevoelens ten aanzien van Sikelianos, daardoor is er zelden onvoorwaardelijke lof voor hem weggelegd. Misschien is dit één van de redenen dat hij buiten zijn vaderland zoveel minder bekend is dan de andere vooraanstaande figuren uit de moderne Griekse poëzie. Een tweede oorzaak is dat zijn poëzie zich slecht voor vertaling leent. De bezwerende grootsheid die zijn lyriek in de oorspronkelijke taal kenmerkt gaat licht verloren. In het Engelse, het Franse, het Italiaanse taalgebied verschenen toch enkele uitgaven van zijn werk.

Angelos Sikelianos werd in 1884 geboren op Lefkas. Tot 1901, toen hij voor enige tijd rechten in Athene ging studeren, bleef hij op dit eiland wonen. Lefkas vormt door zijn ligging een brug tussen Griekenland en West-Europa, bovendien is het nooit voor lange tijd in Turkse handen geweest. Stellig heeft Sikelianos zich sterker dan de meeste Griekse schrijvers op het Westen georiënteerd. Hij reisde vrij veel en beheerste zijn talen voortreffelijk. Zijn werk bewijst overigens dat hij ook het dialect van Lefkas nooit heeft verleerd.

Als jongeman las hij veel, onder meer het destijds en vogue zijnde boek *Les Grands Initiés* van Edouard Schuré. In dit werk uit 1889 bracht Schuré zijn vergelijkend esoterisme in de praktijk en oefende zo aanzienlijke invloed uit op onder meer de symbolistische beweging. Bij Sikelianos vond het mystieke syncretisme een gunstige voedingsbodem. Later heeft de dichter nog met Schuré gecorrespondeerd. Hij schreef hem op 4 november 1927: ‘Deze brief biedt me ook de gelegenheid U te zeggen hoeveel Liefde ik U toedraag sinds mijn kinderjaren toen ik, voor de eerste maal, op zeer jeugdige leeftijd, wandelend onder de olijfbomen van Lefkas Uw Grands Initiés las.’

In Athene sloot hij zich na zijn mislukte studie evenals zijn zusters Eleni en Penelope aan bij een theatergroep. Penelope kwam in contact met Raymond Duncan. Zij trouwde ook met deze broer van de beroemde Amerikaanse danseres Isidora Duncan. Haar grote streven was de antieke Griekse dans te doen herleven. Haar solodansen - blootsvoets en in simpele draperieën uitgevoerd - waren op uiteenlopende bronnen geïnspireerd: evengoed op muziek van Beethoven als op reien uit Griekse tragedies. Eva Palmer, een rijke Amerikaanse, had de invloed ondergaan van Isidora Duncans denkbeelden. Men had haar werk van de jonge Griekse dichter Sikelianos laten lezen en zij werd nieuwsgierig naar hem. Een ontmoeting vond plaats ten huize van zijn zuster en zwager. Hij raakte snel onder de bekoring van de tien jaar oudere vrouw, in 1907 werd in de Verenigde Staten hun huwelijk gesloten.

In de jaren twintig was hij een gerespecteerd dichter geworden. Maar de drang een geestelijk leidsman te zijn, bracht hem ertoe zich aan de Delfische Idee te wijden. Delfi was voor hem nog altijd de navel van de aarde. Het moest een centrum worden van cultuur en spiritualiteit, een plaats van waaruit zich een holistische

levenshouding zou verbreiden. Hij wilde een ‘universele verstandhouding’ bewerkstelligen, de chaos in de wereld stillen door voor het versplinterde denken van nu het oude op eenheid gerichte Griekse denken in de plaats te stellen.

Hoogtepunten in het leven van Eva Palmer en Angelos Sikelianos waren de festivals die in 1927 en 1930 te Delfi werden gehouden. Dans, sport, kunstnijverheid waren onderdelen op het programma. Het belangrijkste was misschien dat een nieuwe opvoeringspraktijk van de klassieke tragedie werd begonnen. De mise en scène van Aischylos' werk was helemaal in de geest van Isidora Duncan. De ruïne van een antiek theater vormde het decor, de koormuziek werd in Byzantijnse stijl gehouden, de kostuums zagen eruit als recente klederdracht.

Het waren vooral de ideeën van Eva Palmer die zo in praktijk werden gebracht. Zij was het ook die de hoge onkosten moest dragen. Er bestond aanzienlijke belangstelling voor de festivals, maar het is allemaal niet zo verlopen als de organisatoren hadden gehoopt. Het geld raakte op, in 1933 ging Eva Palmer terug naar de Verenigde Staten. Ze bleef de dichter ook na hun echtscheiding steunen. Ik denk dat ze in de ongepubliceerde autobiografische aantekeningen, die sinds haar dood in 1952 in het Benakimuseum te Athene worden bewaard, alleen maar goeds over hem zegt. Er kwam een nieuwe vrouw in zijn bestaan, de nog in leven zijnde Anna Karamanou, met wie hij in 1940 trouwde temidden van de overblijfselen van het oude Eleusis. Zijn brieven aan haar zijn uitgegeven, ze bestaan vooral uit dweperige liefdesbetuigingen en opgewonden exclamaties. Bovendien schreef Anna Karamanou een

boek, *Mijn leven met Angelos.* De laatste jaren van zijn leven waren somber. Hij werd ziek en in 1951 kwam hij te overlijden. Behalve gedichten verzameld in *Lyrikos Vios* (= Lyrisch Leven), schreef hij beschouwingen en op latere leeftijd ook drama's die vooral beleefdheidshalve geprezen lijken te worden. Zijn toneel heeft een boodschap: de mensheid verkeert in slavernij, hij wil een uitweg wijzen.

Sikelianos

In zijn poëzie beweegt hij zich ook tussen verkondiging en lyriek. Hij is op zijn best in een gedicht als 'De Heilige Weg' waarin deze polen in volmaakt evenwicht zijn. Voor de duur van zo'n vers is hij werkelijk poëet en profeet tegelijkertijd. Het uit 1935 daterende lange gedicht - een Nederlandse versie is opgenomen in de *Spiegel van de Griekse poëzie*, in die bundel vindt men ook 'Pan', 'Pantarkes' en 'Agrafon' - speelt zich af op de nog altijd zo genoemde Heilige Weg die van Athene naar Eleusis voert. In de oudheid was het de route die gebruikt werd door processiegangers die wilden deelnemen aan de mysteriecultus van Eleusis. De dichter wandelt over diezelfde weg. Hij ontmoet een zigeuner met twee beren die tegen hun zin kunstjes moeten vertonen. Deze ervaring wordt een:

> ontzaglijk sprekend symbool voor heel
> de wereld, in heden en verleden,
> onzaglijk sprekend symbool voor al
> het lijden van de oudste tijden, waarover nog steeds
> door de sterfelijke eeuwen niet de tol
> voor de ziel werd betaald.
>   Die daardoor in de Hades
> verbleef en nog steeds verblijft.

Grote woorden werden hier geen misplaatste woorden, omdat de wortels met een alledaagse belevenis steeds zichtbaar zijn. Diepe ontroering werd geen valse ontroering, nu de aanleiding zo tastbaar blijft. Voor de profetische dichter dreigt voortdurend het gevaar - en Sikelianos is daar niet in elk gedicht aan ontkomen - dat hij zijn gewijde begrippen als pasmunt gaat gebruiken, dat hij zijn heerlijke

wijsheid tot niemand in het bijzonder richt, dat hij los raakt van zijn oorsprong. Het is Sikelianos' opzet geweest met zijn land en zijn volk verbonden te blijven.

Al in zijn debuut *Alafroïskiotos* spreekt hij het besef uit dat de dichter acht slaat op tekens die voor ieder zichtbaar zijn, maar door bijna niemand gezien worden. Uit het gedicht ‘Thalero’ blijkt een volkomen vanzelfsprekende omgang met zijn natuurlijke omgeving. Thalero is een dorp aan de Korintische Golf nabij Sikia waar de dichter heeft gewoond in een villa die thans als aan hem gewijd museum is ingericht. Om op geloofwaardige wijze van een andere wereld te kunnen getuigen, moet men zich in deze wereld thuis voelen.

Er kan geen twijfel over bestaan dat Sikelianos zich in Griekenland en onder de Grieken thuis heeft gevoeld. In zijn eerste bundel schreef hij al:

> En naar het volk daalde ik af;
> de deuren van de huizen
> gingen zo geruisloos open
> als waren het de deuren van een graf.
> En het was als omhelsden ze mij
> bij terugkeer uit het graf
> - de schikgodinnen
> hadden zo de draad gesponnen -
> of als kwamen voor mij
> de doden tot leven;
> zo diep in de grond versmolten onze wortels
> zozeer was onze kruin tot in de hemel
> verheven.

Niet alleen wil hij in de Griekse traditie staan. Hij streeft er ook naar ten bate van Griekenland en de wereld die traditie nieuw leven te geven. Onder andere in de bundel *Proloog tot het leven* komt dat naar voren. Hij schrijft in ‘Herakles’ uit het eerste deel ‘Bewustzijn van mijn aarde’ in de diepte te zijn gegaan ‘om terug te brengen/ zuiver als nooit tevoren/ de heilige Griekse stem’. De bundel heeft vier andere delen met nogal tekenende titels: ‘Bewustzijn van mijn ras’, ‘Bewustzijn van de vrouw’, ‘Bewustzijn van het geloof’ en later werd een ‘Bewustzijn van de persoonlijke scheppingskracht’ toegevoegd. Aan het slot van het tweede gedeelte is er een oproep aan de ‘Griekse jeugd’ de ogen naar binnen te richten opdat men het ‘eeuwige Verlangen’

leert kennen. ‘Wat zijn voor ons/ de valse lichten van onrijpe beschavingen?’ vraagt hij met hol klinkende retoriek. ‘Bereid je op de Terugkeer voor!’

Waarheen die Terugkeer zou moeten voeren, is minder duidelijk dan alle uitroeptekens en hoofdletters suggereren. Sikelianos is wel zeer ruim van hart. Hij staat open voor verworvenheden van het Westen en gedachten uit het Oosten, de presocratici hebben hem evenveel te zeggen als de Byzantijnen. Hij heeft natuurlijk gelijk in zijn veronderstelling dat in het christelijke geloof veel van de antieke traditie is vervat. De gelijkschakeling verloopt bij hem echter erg vlot. De lijdende berin uit ‘De Heilige Weg’ wordt vergeleken met de Grote Godin, de eeuwige Moeder:

van diezelfde die in haar heilige droefenis,
mettertijd in menselijk gedaante,
om het verdriet over haar dochter hier Demeter
werd genoemd, ergens anders Alkmene of de Heilige Maagd
heette om het verdriet over haar zoon.

Sikelianos was nog erg jong toen voor het eerst gedichten van hem in tijdschriften verschenen. Hij verloochende dat werk later, maar in de postume edities van *Lyrikos Vios* keren de weinig oorspronkelijke ‘Ballades’, het ‘Lied op een verloren liefde’ en dergelijke terug. Kort voor zijn eerste huwelijk tijdens een verblijf in de woestijn van Libië, schreef hij *Alafroïskiotos.* Het woord is moeilijk te vertalen. Letterlijk staat het voor ‘wie een lichte schaduw werpt’ en het woord is al door Solomos gebezigd voor een begaafd mens, een ziener, een dichter. Sikelianos is in zijn gedicht ook op de betekenis van het begrip ingegaan:

Wie is de alafroïskiotos,
die het diepe mysterie wil vatten
en zonder gewicht de gelofte
incarneert die in de diepte zweeft,
en de daad voorbij is?

Het debuut van de dichter, in 1909 in een verzorgde editie gedrukt, is een omvangrijke, lyrische autobiografie vol vooral gelukkige herinneringen aan zijn jeugd op Lefkas. Vele van de ideeën die Sikelianos in zijn rijpe werk kenmerken, zijn in aanleg al aanwezig. Tussen 1915 en 1917 verschenen eveneens in fraai uitgevoerde boekjes de vier eerste delen van *Proloog tot het leven.* In 1946 beleefde het vijfde deel zijn eerste publicatie. Het werk staat helemaal in het teken van het geloof in de ‘universele Ziel van de Wereld’. Ongeveer gelijktijdig met deze compositie die het derde deel van de huidige uitgave van *Lyrikos Vios* geheel vult, ontstond een aantal van zijn mooiste gedichten. Ze zijn in het tweede deel van *Lyrikos Vios* te vinden onder de noemer ‘Sonnetten’ en ‘Afrodite Urania’. De sonnetten zoals ‘Sparta’, ‘Dorisch’, ‘Op de Akrokorinth’ zijn opmerkelijk. Maar mijn voorkeur gaat toch uit naar gedichten als ‘Eerste regen’, ‘Pan’, ‘Thalero’, ‘De moeder van Dante’, ‘John Keats’, ‘Omdat ik ten diepste prees’ en vooral ‘Pantarkes’ dat voor het eerst verscheen in 1914 in het Alexandrijnse tijdschrift Grammata.

Dit laatste vers is een meesterlijke verbeelding op aan Pausanias ontleende gegevens over Fidias en zijn beeld van Zeus Horkeios te Olympia, ‘bedoeld om allen die te kort schieten in vroomheid bang te maken.’ Volgens Pausanias heeft Fidias de jonge atleet Pantarkes bemind. Hij zou één van de figuren op Zeus' troon de trekken van Pantarkes hebben gegeven. Bij Sikelianos is de in Olympia verblijvende beeldhouwer naamloos. De kunstenaar gewend aan ‘gewijde symposia met de goden’ is er getuige van hoe Zeus de jongen liefheeft. In ‘Pantarkes’ weet

de dichter zo'n sfeer van tover en bedwelming te scheppen dat ook wij als sceptische lezers deel krijgen aan deze bovennatuurlijke ervaring.

Sikelianos slaagt er vaker in onwaarschijnlijke dingen waarschijnlijk te maken, vals pathos om te zetten in oprecht sentiment. 'Agrafon' is er naar mijn overtuiging ook een voorbeeld van. Het gedicht ontstond in 1941 toen de Duitsers Griekenland hadden bezet en voor het land een zware tijd was aangebroken. Een 'agrafon' is een uitspraak of handeling van Jezus waarvan in de Evangeliën geen melding wordt gemaakt. Agrafa vinden we in canonieke en aprocriefe bijbelboeken, maar ook daarbuiten. Het optreden van Jezus waarover het in het gedicht gaat is beschreven door de twaalfde-eeuwse Perzische dichter Nizami. Vermoedelijk heeft Goethes versie hiervan, opgenomen in de 'Noten und Abhandlungen' van zijn *Westösterlicher Divan*, aan 'Agrafon' ten grondslag gelegen. Het betreft de geschiedenis waarin Jezus in het rottende kadaver van een hond het gebit ziet blinken als 'grote belofte, weerschijn/ van het Eeuwige, maar daarenboven een/ scherp bliksemen, hoop op Gerechtigheid'. Hieruit put de dichter troost voor de bittere omstandigheden waarin zijn volk verkeert. Hoe zwaar 'Agrafon' ook werd aangezet, hoe zonderling het verhaal over Jezus waardoor de dichter zich liet inspireren ook mag zijn - het vers bleef nu de actuele aanleiding niet meer voelbaar is indrukwekkend. Andere belangrijke gedichten uit de oorlogsjaren zijn 'Eed op de Styx' en 'Grieks dodenmaal'.

Na *Proloog tot het leven* was hij met het schrijven van omvangrijke dichtwerken doorgegaan. Hij werkte, kennelijk onder de invloed van Paul Claudel geraakt, geruime tijd aan het nooit voltooide *Moeder Gods*, tussen 1915 en 1919 voor de eerste maal gedrukt. Het werk is geschreven in de sinds de tiende eeuw in de Griekse literatuur zeer dikwijls gebruikte vijftienlettergrepige 'versus politicus'. Er zijn 275 strofen van elk twee rijmende regels, verdeeld over vijf Zangen. Het geheel klinkt zeer muzikaal, een aantal commentatoren schat het om die reden hoog. De Moeder Gods wordt weer gelijkgesteld met de Eeuwige Moeder. Hij schrijft over de pijn van de dood, over de vreugde van de wedergeboorte. Maar niets schenkt grotere voldoening dan 'kennis van de kosmos'.

Een bijzonder ambitieus werk is *Pasen van de Grieken.* Fragmenten verschenen in 1919 en 1920. Eerst in 1947 zag

een min of meer definitieve editie het licht. Elf zangen en twee fragmenten zijn bekend. Titels als ‘Reinigingen’, ‘De Hymne aan Helena’, ‘Vijfde evangelie’, ‘Hymne aan de Maagd’ spreken. Ook deze conceptie werd niet afgerond. Een aantal onderwerpen waar de auteur nog zangen op wilde schrijven is bekend, verder weet men dat hij in 1938 teksten kwijt raakte. Het werk is een poging de oude en de hedendaagse godsdienst tot een eenheid te maken, een poging ook het onbewuste geloof met de christelijke religie te verenigen. Sikelianos schreef achteraf over zijn bedoelingen in een voorwoord van *Lyrikos Vios*: ‘Het *Pasen van de Grieken* is mijn eerste spontane poging (...) mij met het godsdienstige “onderbewustzijn” bezig te houden (...) zoals dat zich aan mij indertijd niet in het dogma of de organisatie uitdrukte, maar in de echte Mythe van het Christendom.’

Hierna neemt zijn produktiviteit als dichter af. Hij wijdde zich vooral aan de Delfische Idee en aan het maken van toneelstukken. Zoals gezegd ontstond in de oorlogsjaren nog belangwekkende poëzie. Ook in de jaren dertig schreef hij enkele gedichten bijeengebracht onder de titel ‘Orfisch’ - zoals ‘De Heilige Weg’, ‘De zelfmoord van Atzesivano’, ‘Attisch’, ‘Dedalus’ - die een enthousiast pleidooi voor Sikelianos al voldoende zouden rechtvaardigen. Een pleidooi waaruit naar ik hoop de lezer zich langer een grandioze dichter dan een vreemde ziener zal herinneren.

Angelos Sikelianos
Gedichten

Thalero

Vurig, vrolijk, warm blikte de maan
   neer op de wijngaarden
terwijl de zon, zinkend in diepe stilte,
   nog op de struiken brandde.

Het stug gewas op de windstille hoogte
   scheidde zijn zerpe sap af;
vanuit jong wijnloof dat oprankte langs
   de glooiende terrassen

floten de zwartkopgorzen, bij de oever zwierden
   zwaluwen heen en weer,
en de hitte spreidde over de maan
   een ragfijne sluier uit...

Op het pad door het koren bestegen drie ossen
   in rij achter elkaar,
hun neerhangende kossems zwaaiend,
   de berghelling.

Gebogen, de aarde besnuffelend, sprong
   de magere jachthond rap
van rots op rots, in de kalme schemering
   zoekend naar mijn spoor.

En onder onrijpe wingerds wachtte mij
   in de nabije woning
een gedekte tafel, als een lamp er boven
   het licht van de Avondster...

Mij werd daar honingraat, volkorenbrood, koel water
   gereikt door de dochter van het huis.
Haar marmeren hals toonde haar kracht:
   een kring zoals bij een duif;

haar verschijning, als het avondlicht, openbaarde
   het vuur van haar maagdelijkheid,
en in de strakke jurk om haar vaste borsten
   stonden de tepels scherp getekend;

boven het voorhoofd was het haar getast
   in twee vlechten
als scheepskabels zo dik, niet te omvatten in
   de palm van mijn hand.

Hijgend stond ook de hond daar, door de
steile paadjes afgemat.
Hij keek me roerloos naar de ogen, wachtend
op een korst.

Luisterend naar de nachtegalen rondom, etend
de vruchten van de schaal,
kreeg ik de smaak van koren, gezang en honing
ver op het gehemelte...

Als in een glazen korf bewoog de ziel in mij,
een vrolijk bijenvolk, in diep geheim
vermenigvuldigend, trachtend zijn zwermen
als trossen in de bomen los te laten.

En ik voelde kristal de aarde onder mijn voeten,
de grond doorschijnend,
want driejarige platanen verhieven rondom mij hun
sterke kalme gestalten.

Men opende voor mij de oude wijn, vol geurend
in de zwetende kruik
als het aroom in bergland, wanneer op de struiken
de koele nachtdauw ligt...

Vurig, vrolijk, warm stemde mijn hart ermee in
hier een tijd te rusten
op lakens die naar kruiden geuren en helder van
het wasblauw zijn...

De zelfmoord van Atzesivano (leerling van Boeddha)

Ongenaakbaar greep Atzesivano
het mes. Op dat moment
was zijn ziel een reinwitte duif.
Zoals een ster uit het heiligste heilige
van de hemel de nacht in glijdt,
zoals appelbloesem op lichte bries valt,
zo ontvlood de geest zijn borst.

Zulke doden gaan niet verloren.
Want enkel hij die 't leven mint
in de eerste mystieke waarde
kan zelf van zijn bestaan
de grote halm, wanneer die neerbuigt,
afsnijden, goddelijk onverstoorbaar.

Omdat ik ten diepste prees

Omdat 'k ten diepste prees, op de aarde vertrouwde,
niet vluchtend mijn geheime vleugels openvouwde,
maar wortelde in stilte met geheel mijn geest,
welde de bron weer voor mijn dorst, de bron
des levens, de dansende bron, bron van mijn vreugde...

Omdat ik nooit vraag naar het hoe, 't wanneer,
maar mijn gedachten dompel in elk uur,
als lag daarin 't onpeilbaar doel verborgen,
't zij zomer om mij heen, 't zij stormgerucht,
glanst in mijn geest als fruit het afgerond moment
en stort in mij uit hemels grondloos diep de vrucht! ...

Omdat 'k niet zei: ‘Hier levens aanvang, hier het eind’
maar: ‘Rijker licht brengen dagen met regen,
aardschokken zorgen voor een sterker fundament,
scheppende aardes hartslag is verborgen...’,
lossen dingen van vlucht'ge aard zich op als wolken,
en werd de grote Dood mij zelfs tot bloedverwant! ...

(vertaling: Hans Warren en Mario Molegraaf)

Mario Molegraaf

Het Griekenland achter Griekenland
De poëzie van Yorgos Seferis

Seferis

Dichters met een bescheiden talent schrijven soms één vers dat nooit meer uit de literatuur verdwijnt. Ook het oeuvre van grote dichters kan zo'n uitschieter bevatten, één gedicht waarin ze zichzelf hebben overtroffen. Het onbetwiste hoogtepunt in de poëzie van Yorgos Seferis is ‘De koning van Asine’. Alles wat hij te zeggen had, zei hij in dat gedicht. Het speelt zich af rond de ruïnes van het antieke Asine, niet ver van Nafplion gelegen. Heden en verleden vervloeien. De wereld van toen is de wereld van vandaag. De lege plek onder het gouden dodenmasker van de koning van Asine, is ook een symbool voor ons gemis. ‘De koning van Asine’ werd geschreven tussen 1938 en 1940, het is het slotgedicht in de bundel *Logboek* uit 1940. Het is het meest vertaalde vers van Seferis. In het Nederlands bestaan er zeker vier weergaven, één daarvan is opgenomen in de *Spiegel van de Griekse poëzie.*

Wie Seferis in onze taal wil lezen, hoeft anders dan bij de meeste andere moderne Griekse dichters niet voor problemen komen te staan. In 1965 bracht De Bezige Bij een bundel *Gedichten*, in 1971 werd werk van hem opgenomen in een verder aan Salvatore Quasimodo en Saint-John Perse gewijd deel van het *Pantheon der Winnaars van de Nobelprijs voor Literatuur*, bij De Beuk zag in 1973 nog een keuze uit zijn poëzie *Houd op de zee te zoeken* het licht. Deze drie uitgaven zijn alle verzorgd door M. Blijstra-Van der Meulen. In 1986 tenslotte verscheen de bibliofiele editie *Zestien haiku*, hier trad professor G.H. Blanken als vertaler op. De ‘Zestien Haiku’, geschreven in 1929 en gepubliceerd in *Oefenschrift* (1940), waren eerder door mevrouw Blijstra bewerkt. Ze mag als vertaler misschien geen smetteloze reputatie hebben, in dit geval kan haar werk naast dat van Blanken gelegd worden. De laatste haiku werd door Blanken zo weergegeven:

Je schrijft:
de inkt is minder geworden
de zee wordt voller.

Blijstra-Van der Meulen had er van gemaakt:

Jij wilt nu schrijven:
maar de inkt werd steeds minder
en de zee steeds meer.

Het is duidelijk dat de twee laatste regels bij mevrouw Blijstra aanmerkelijk beter klinken dan bij Blanken. Maar zijn eerste regel is adequater. Seferis kwam daarin ook niet aan de in deze versvorm voorgeschreven vijf lettergrepen met zijn ‘Grafies’.

Er is een commentator geweest die deze haiku ietwat boosaardig heeft uitgelegd. Namelijk door erop te wijzen dat Seferis dikwijls te veel water bij zijn inkt deed, te veel zinnen aan zijn gedachten spendeerde. Die kritiek is niet helemaal ongerechtvaardigd, wat merkwaardig mag heten, want het was juist één van zijn idealen overtollige woorden te vermijden. De strofe die het gedicht ‘Een oude man bij de oever van de rivier’ in twee gelijke stukken verdeelt, wordt niet voor niets dikwijls als een synopsis van zijn poëtica beschouwd. De verklaring - overigens geen voorbeeld van bondigheid - lijkt in het vers verdwaald te zijn. Het gedicht zelf is ook een voortstromende rivier, waarin deze regels het vasteland vormen. Dimitris Dimiroulis beschreef de status van deze strofe in een boeiende

beschouwing: 'And it is in the middle of this purposeless movement that the poet feels obliged to appear, leaving its hiding place and declaring his intentions in an effort to create a solid ground of reference and to reinstate his absolute authority, which has momentarily been lost in its own labyrinth.' 'Een oude man bij de oever van de rivier' werd opgenomen in *Logboek II* (1945)

Doordat een aantal vertalingen van zijn werk genoemd kan worden, lijkt Seferis wellicht bekender dan hij in werkelijkheid voor de Nederlandse lezer is. Yorgos Seferis - nom de plume van Y. Seferiadis - is, zo leert een rondvraag, bij toch niet ongeletterde kennissen, een schrijver die introduktie behoeft. Hij werd in 1900 geboren in Smyrna, Klein-Azië, een Turkse stad met een welvarende Griekse kolonie. Zijn vader Stelios Seferiadis was dichter, vertaler en een vooraanstaand jurist. Tussen 1919 en 1922 was Smyrna in handen van Griekenland. Na de Turkse herovering werden de Grieken verdreven uit de steden aan de Ionische kust. Deze catastrofe zou in de poëzie van Seferis een neerslag vinden. De familie was echter al in 1914 naar Athene vertrokken. Zijn opleiding werd in het buitenland voortgezet. Hij maakte carrière als diplomaat. In de Tweede Wereldoorlog volgde hij de Griekse regering in ballingschap en was zo voor korte tijd in Egypte en Zuid-Afrika gevestigd. Zijn laatste post was die van ambassadeur te Londen. In 1962 keerde hij naar Athene terug. Een jaar daarna werd zijn werk met de Nobelprijs bekroond. Hij stierf in 1971, ten tijde van het kolonelsbewind, waartegen hij zich niet lang voor zijn dood in een korte, maar veelzeggende 'Verklaring' uitgesproken had. Seferis is belangrijk als literaire persoonlijkheid. Hij bepaalde met onder andere zijn beschouwingen evenzeer als met zijn gedichten voor lange tijd het klimaat in de Griekse letterkunde. Vrijwel nooit en bijna nergens zijn er gezaghebbende critici geweest, die zelf ook niet als schrijver werkzaam waren. Maar op zo'n invloed als Seferis uitoefende, kunnen weinigen zich beroemen. Het vervaardigen van een artikel, het maken van een vertaling, het bijhouden van zijn dagboek - je krijgt geen moment de indruk dat hij dit soort bezigheden minderwaardig acht aan het schrijven van een gedicht.

Als enthousiasmerend essayist is hij moeilijk te overtreffen. In 1943 sprak hij in Caïro over de *Gedenkschriften* van de Griekse veldheer Makryjannis. Sindsdien geniet het boek van dit ongeletterde genie grote belangstelling. Andere essays van zijn hand - bijvoorbeeld dat over de *Erotokritos* - hadden een nauwelijks minder sterke nawerking. Maar de hoofdrol in zijn beschouwend proza blijft weggelegd voor Kavafis. Hij voelde grote affiniteit, al is steeds merkbaar dat hij zich niet geheel aan het werk van de Alexandrijnse dichter over kon leveren. Seferis heeft interessante observaties in zijn poëzie gedaan. Hij heeft zo veel van de lijnen uitgezet waarlangs zich de Kavafis-studie nog altijd beweegt. Het is kenmerkend hoe dikwijls men met of zonder bronvermelding zijn inzichten overneemt.

Zijn *Dagboek* begon pas na zijn dood in delen te verschijnen. Het voorziet zijn poëzie van achtergronden, maar is op zichzelf bijzonder de moeite waard. Eveneens postuum werd een roman *Zes nachten op de Akropolis* uitgegeven. Uit zijn oeuvre laten zich tenslotte de vertalingen niet wegdenken. Hij introduceerde in Griekenland het werk van T.S. Eliot met vertalingen van bijvoorbeeld *The Waste Land.* In *Afschriften* (1965) zijn vertaalde verzen van Ezra Pound, Marianne Moore en anderen te vinden.

In 1931 maakte hij zijn debuut als dichter met de bundel *Strofi*, dat hier zoveel als 'Wending' betekent. Het boekje verscheen in een oplage van slechts 200 exemplaren, maar werd desondanks druk besproken. *Strofi* moet werkelijk - ook al was in de bundel van modernisme nauwelijks sprake - in de Griekse poëzie van die dagen tot een 'wending' hebben geleid.

Seferis vond zijn stem volledig in *Mythistorima* (1935). Ook hier staat de oplage van 150 exemplaren in een schrille verhouding tot het belang dat direct aan het werk werd toegekend. Het is een uit 24 gedichten bestaande cyclus. Men gewaagt soms van een Griekse *Waste Land* en inderdaad is de invloed van Eliot steeds merkbaar. *Mythistorima* is een woord dat simpelweg vertaald kan worden door 'Roman'. Men mag echter niet voorbij gaan aan de etymologie van het Griekse woord, door de dichter verklaard in een aantekening. Hij onderscheidt de 'Mythos' en de 'Istoria' - hij heeft zowel voor de Griekse mythologie als voor de recente Griekse geschiedenis aandacht gehad. De cyclus bevat een aantal van Seferis' bekendste gedichten, bijvoorbeeld het vers met als motto 'Argonauten' dat begint met een citaat uit *Alkibiades* van Plato: 'Ook een ziel/ wil zij zichzelve leren kennen/ moet kijken/ naar een ziel'. De volgende bundels werden al genoemd: *Oefenschrift*, *Logboek* en *Logboek II.* Het gedicht 'Op de wijze van Y.S.' - waarin het 'wij zien 't Aegeïsch zeevlak als in bloei met lijken' een citaat uit Aischylos' *Agamemnon* is - vond in *Oefenschrift* een plaats. In het tweede *Logboek* zijn de gedichten opgenomen die hij gedurende de oorlogsjaren schreef. 'Laatste halte', ontstaan op 5 oktober 1944 wachtend op het vertrek van de boot die hem naar Griekenland terug zou brengen, werd enkele jaren nadien als 'aanvulling' op *Logboek III* gedrukt. *Lijster*, geschreven op Poros naar aanleiding van een schip dat de Duitsers tot zinken hadden gebracht, verscheen in 1947 als afzonderlijke uitgave. In 1955 werd gepubliceerd *Cyprus, waar mij het orakel werd gegeven*, in verzamelbundels zou de titel *Logboek II* worden. De oorspronkelijke titel werd ontleend aan Euripides die bovendien met een kort gedicht werd herdacht:

Euripides, Athener

Hij werd oud tussen de branden van Troje
en de steengroeven van Sicilië.

Hij hield van grotten aan de kust en schilderijen van de zee.
Hij beschouwde de aderen van de mensen
als een net van de goden om ons als beesten in te vangen;

hij probeerde het te doorbreken.
Hij was een verbitterd man, met weinig vrienden;
toen zijn tijd kwam, verscheurden hem de honden.

Dit gedicht is, vermoed ik, ook een zelfportret van Seferis wiens poëzie in somberheid zelden is geëvenaard. *Logboek III* werd hem, schrijft hij in een nawoord, voor een belangrijk deel 'geschonken in het voorjaar van 1953 toen ik voor de eerste maal naar Cyprus reisde. Het betekende de onthulling van een wereld en ook de ervaring van een menselijk drama.' Op deze belangrijke bundel volgt een lang stilzwijgen, pas in 1966 onderbroken met *Drie geheime gedichten.* In 1976 verscheen nog een *Oefenschrift II* met de gedichten uit de laatste jaren van zijn leven en vooral niet eerder gebundeld oud werk.

De poëzie van Seferis biedt een nogal troosteloos beeld. Hij schrijft altijd over hetzelfde, zijn gedichten spelen tegen een onveranderlijk decor. Kale rotsen, drooggevallen bronnen, havens waar geen schip meer landen kan - tot dit soort dingen brengt hij zijn land terug. Zijn landgenoten zwerven tussen brokstukken die niet meer gedateerd kunnen worden en ingestorte gebouwen die hun huizen hadden kunnen zijn. Griekenland werd bij deze dichter, zoals iemand eens schreef, meer een nachtmerrie dan een droom. In *Mythistorima* opent een gedicht met de stelling: 'Zoveel is aan onze ogen voorbijgetrokken/ dat onze ogen uiteindelijk niets zagen'.

De band met de geschiedenis wordt als knellend ervaren. In 'Op de wijze van Y.S.' geneest Hellas hem niet, maar verwondt hem juist. Griekenland is een onverbrekelijke keten van herinneringen. De gebroken beelden, de cypressen, de eilanden, de ruïnes, de kerkjes, de forten, alle plaatsen, alle gebeurtenissen - ze zijn schakels die nooit meer uit de ketting kunnen worden losgemaakt. De catastrofes waar hij zelf getuige van was, rijgen zich er onmiddellijk aan.

Wat Seferis bij voortduring zegt is: achter het Griekenland dat je ziet gaat een ander Griekenland schuil, waarachter zich weer een ander Griekenland verbergt, enzovoorts. Overal kun je aan sporen van een ouder Griekenland raken, er is geen plaats waar zich niet de contouren van het Griekse verleden aftekenen. De geschiedenis is een last die moedeloos maakt. Alles is al eens gedaan, reeds eerder gezegd. Alles, hoe waardevol het ook scheen, ging kapot of raakte onder stof bedolven. De tijd is een sloper, maar een sloper die soms enkele resten overlaat in een toevallig mozaïek. We hebben zo de mogelijkheid het verleden te beroeren. We kunnen bijvoorbeeld even verkeren met de koning van Asine. Voor een moment kan vroeger en nu samenvallen. Misschien biedt die in Seferis' indrukwekkendste gedicht beschreven ervaring toch een glimp van troost.

Yorgos Seferis
Gedichten

Op de wijze van Y.S.

Waar ik ook heen reis Hellas verwondt mij.

Op de Pilion onder kastanjebomen gleed het hemd
van de Kentaur tussen het loof en sloeg zich om mijn lijf
terwijl ik de helling besteeg en de zee mij volgde
zelf ook stijgend als kwik in een thermometer
tot wij de wateren van de berg vinden zouden.
Op Santorini eilanden beroerend die verzinken
een fluit beluisterend die ergens op de puimsteen speelt
werd mijn hand aan het dolboord genageld
door een pijl plotseling afgeschoten
van de grenzen van een voorbije jeugd.
In Mykine tilde ik de grote stenen op en de schatten der Atriden
en sliep met hen in hotel 'Schone Helena van Menelaos';
ze verdwenen pas 's morgens toen Kassandra kraaide
met een haan die aan haar donkere hals hing.
Op Spetse op Poros en op Mykonos
ergerde ik mij aan de zeemansliedjes.

Wat willen al degenen die beweren
dat ze in Athene of in Pireus zijn?
De een komt uit Salamis en vraagt de ander
of hij 'van Omonia komt'. 'Nee van Syntagma'
antwoordt die en is vergenoegd
'Ik trof Yannis, hij bood me een ijsje aan'.
Intussen reist Hellas
wij weten niets weten niet allen ontscheept te zijn
weten niet hoe droef de haven is na het vertrek van alle boten
we lachen hen die begrijpen uit.

Vreemde mensen die zeggen in Attiki te zijn en nergens zijn;
ze kopen suikerbonen om getrouwd te raken,
gebruiken 'haarwonder' laten zich fotograferen
de man die ik vandaag zag zitten voor een achtergrond met tortels en bloemen
liet de hand van de oude fotograaf de rimpels wegstrijken
die alle vogelen des hemels
op zijn gezicht achtergelaten hadden.

Intussen reist Hellas reist aldoor
en als 'wij zien 't Aegeïsch zeevlak als in bloei met lijken'
zijn dat degenen die de grote boot zwemmend wilden bereiken,
zij die het opgaven te wachten op boten die niet kunnen varen
de ELSI de SAMOTHRAKI de AMVRAKIKOS.
De boten blazen nu de avond valt over Pireus
blazen aldoor blazen maar geen lier beweegt

geen ketting glanst er vochtig in het laatste dalend licht
de kapitein blijft staan standbeeld van wit en goud.

Waar ik ook heen reis Hellas verwondt mij:
coulissen van bergen archipels naakt graniet...
Het schip dat vertrekt noemt men AG ONIE 937

(*s.s. Aulis, wachtend op de afvaart. Zomer 1936*)

Een oude man bij de oever van de rivier

Voor Nanis Panayiotopoulos

En toch moeten we bepalen hoe we voortgaan.
Voelen is niet genoeg noch denken noch bewegen
noch je lichaam in gevaar brengen in een oud schietgat,
als kokende olie en gesmolten lood in de muren groeven trekken.

En toch moeten we bepalen waarheen we voortgaan,
niet zoals onze pijn het wil of onze hongerige kinderen
of de afgrond tussen hier en de roep van de vrienden aan de overkant;
niet zoals het blauwig licht dat fluistert in een veldhospitaal,
het farmaceutisch schijnsel over het kussen van de op de noen geopereerde jongeman;
maar op een andere manier, ik zou willen zeggen zoals
de lange rivier die ontspringt in de grote meren diep in Afrika verborgen
die eens een god was, daarna werd tot weg, weldoener, rechter, delta;
die nooit dezelfde is, zoals de oude wijzen leerden
en toch altijd hetzelfde lichaam blijft, hetzelfde bed, hetzelfde Teken,
dezelfde gerichtheid.

Ik wil niets anders doen dan eenvoudig spreken, die gunst verleend te krijgen.
Omdat we zelfs onze liederen bezwaarden met zoveel muziek dat ze langzaam zinken
en onze kunst zozeer versierden dat haar gezicht door goud werd weggevreten
en het tijd wordt onze luttele woorden te zeggen daar morgen onze ziel het zeil hijst.

Als pijn menselijk is zijn we niet alleen mensen om pijn te lijden
daarom denk ik zo vaak, deze dagen, aan de grote rivier
dat symbool dat voortgaat tussen kruiden en grassen,
vee dat eet en drinkt, mensen die zaaien en oogsten,
zelfs tussen grote tombes en kleine dodenhuizen.
Die stroom die zijn weg baant en niet zoveel verschilt van menselijk bloed
of van menselijke ogen wanneer die recht vooruit kijken, zonder vrees in hun hart,
zonder de dagelijkse huiver voor kleine of mogelijk voor grote dingen;
wanneer ze recht vooruit kijken, als de reiziger die zijn weg placht te richten naar de sterren,
niet zoals wij, onlangs, kijkend naar de omsloten hof bij een dommelig Arabisch huis,
achter het hekwerk veranderde het koele hofje van vorm, werd groter en kleiner;
al kijkend veranderden ook wij, de vorm van ons verlangen en ons hart,
op het heetst van de middag, wij, het geduldige deeg van een wereld die ons neersmijt en ons kneedt,
gevangen in de geborduurde netten van een leven dat goed was, tot stof verging, verzonk in het zand
en enkel dat vage wuiven achterliet waarmee een hoge palmboom ons doet duizelen.

(*Caïro 20 juni '42*)

(vertaling: Hans Warren en Mario Molegraaf)

Het jonge volk
Joost Niemöller
In gesprek met Bril & Van Weelden

Martin Bril, Dirk van Weelden

Gewone romans zijn vervelend

Martin Bril (Utrecht, 1959) schreef artikelen en columns voor Skoop, Vinyl, Code en Vrij Nederland. Dirk van Weelden (Zeist, 1957) schreef essayistische stukken in Code, Museum Journaal en Raster. Ze studeerden filosofie aan de Universiteit van Groningen. Van hen samen verscheen eind 1987 *Arbeidsvitaminen, het ABC van Bril & Van Weelden*, **bij De Bezige Bij. Samen schrijven ze ook een column in Het Parool. Martin Bril werkt momenteel aan een roman, Dirk van Weelden aan een essaybundel.**

Arbeidsvitaminen **is een alfabetisch geordend verzamelboek voor een lange, postmoderne (dus milde?) winter. In het kader van een tiendelige serie interviews met jonge schrijvers een gesprek met Bril & Van Weelden. Bevriend met Joost Zwagerman, die in de vorige aflevering aan het woord was. Al zou je dat niet zeggen wanneer je dit leest.**

Met de deur in huis dan maar: welke Nederlandse boeken behoren tot de wereldliteratuur volgens jullie?

vW: Alle boeken van Elsschot.

Br: *Kamertjeszonde* van Herman Heijermans. Onderschat boek.

vW: *De Ideeën* van Multatuli. Andere vraag is of ik er van hou. Het is moeilijk te lezen.

Nogal oubollige namen

vW: Nou, het was de eerste vraag. We zijn nog voorzichtig. Br: Ik vind ze niet oubollig. *Kamertjeszonde* is een kraker; snel, naturel, met prachtige dialogen en veel sex. Zo politiek als de pest en dat voor een Nederlandse roman uit 1898, of '99. Van Elsschot zeggen dat hij oubollig is, dat is Elsschot met Carmiggelt verwarren.

Wat is er zo bijzonder aan Elsschot?

vW: De zuiverheid. Op een zakelijke manier de menselijke natuur besluipen. Hij doet dat met zoveel scherpte dat het ‘typisch Vlaamse’ er niet meer toe doet. Dat valt weg. Br: Bij Boon is dat andersom. Boon doet geen stap achteruit. Zijn methode hoort bij de plek waarover hij vertelt. Er is geen afstand. De naam Elsschot is niet toevallig een pseudoniem. Hij is verdampt in zijn werk. Dat is geweldig. vW: Met zijn verteltechniek ontnuchtert hij de inhoud. Hij benadert hartverscheurende drama's met zo'n kale, simpele techniek, zo absoluut niet sentimenteel, dat je in de gaten krijgt hoe groot en hartverscheurend die drama's eigenlijk zijn. Je wordt erin meegezogen. Het ontroert. Grote emoties die in ogenschijnlijk kleine dingen zitten.

De blues.

Br: Ja. Maar op een vreemde manier. Heijermans heeft meer blues in de ware zin des woords, maar Elsschot is duidelijk een betere gitarist, eentje met overzicht.

Is Elsschot voor jullie een Belgische of een Nederlandse schrijver?

Br: Een Nederlandse.

vW: En Boon is een Belg.

Nederlands; helder, klein, ironisch en simpel...

Br: Ik vind Elsschot niet klein en simpel.

vW: Ik vind dat Elsschot juist hoog spel speelt.

Br: Nederland mag klein zijn, je kunt er wel grote dingen doen.

vW: Als je maar weet dat het je beginpunt is, de grond waarin je wortelt. In eerste instantie is Nederland de wereld waarin je werkt. 'Waarin' en niet 'waarover'. Snap je? Br: Doelpunt!

Visie

Volgens Arnold Heumakers in de Volkskrant en Koos Hageraats in De Tijd hebben jullie niet echt lang nagedacht over jullie boek Arbeidsvitaminen. *Ze vonden het maar een willekeurige verzameling teksten.*

Br: Volkomen onzin. Dan zou het ABD of ACA heten. ABC is niet willekeurig. Het is een makkelijk principe, natuurlijk, maar niet willekeurig. Al op het eerste gezicht bevat het boek allerlei signalen die de indruk van willekeur tegenspreken. De logboeken met de avonturen van Bril en Van Weelden zijn chronologisch geordend. Personages worden geïntroduceerd en aan het einde afgebouwd. Dat zijn toch simpele principes die wijzen op een structuur.

vW: Het is helemaal niet diepzinnig hoor. Die verbanden zie je zo. Bovendien, als je het boek leest kom je er nog veel meer tegen. Overeenkomsten in onderwerpskeuze. Het spel met de titels. Combinaties van teksten. Het is geen knipselkrant.

Br: Als iemand 150 teksten in samenhang presenteert, op grond waarvan denk je dan dat het wel een zooitje ongeregeld zal zijn?

vW: Juist. Het omgekeerde ligt meer voor de hand. Ik zou denken: godverdomme wat hebben zoveel teksten met elkaar gemeen? Nog een prikkelende vraag ook.

Heumakers constateert een gebrek aan visie. Wat is voor jullie een visie?

vW: Kijk, we hebben het over literatuur en niet over politiek.

Br: Waarop heeft literatuur een visie?

vW: Op de wereld, dat wil zeggen, op de beleefde wereld, hoe je die ervaart. Het gaat over verhoudingen. Die zijn altijd subjectief en historisch gebonden. Dus wat hebben wij anders gedaan dan onze selectie daaruit maken?

Br: Er staat ook een heleboel niet in het boek. Hebben we daar wellicht over nagedacht? Ja. We hebben het bewust niet over de oorlog, Indië, overspel en onze zieleroerselen. vW: Dat is ook een visie.

Ik denk bij visie meer aan 'het visionaire' van de literatuur.

vW: Goh.

Br: Dan zou de literatuur dus de contouren van de toekomst schetsen. Tja, dat is andere koek.

vW: Daar heb ik nooit last van. Wij denken niet in termen van mythes en legendes, maar in begrippen. Iemand als Kundera verwijst voortdurend, maar subtiel, naar oerverhalen.

Br: Topcultuur.

vW: Natuurlijk. Joyce verwijst bijvoorbeeld naar andere grote geesten. Als je die niet kent, en als je de referenties van Kundera niet kent, dan weet je niet wat ermee gedaan is. Hoe ze zijn omgedraaid en bekritiseerd.

Br: Want je bent niet erudiet genoeg.

vW: Je kunt ook vanaf de andere kant redeneren. Vanuit het alledaagse. Dat hoeft niet in anekdotes en vrijblijvende observaties te blijven steken.

Br: Waarom moeten wij nou weer een visie op het menselijk bestaan in het algemeen hebben?

vW: Waarom vraag je het niet aan iemand anders? Als Tessa de Loo met een nieuw boek komt, vraagt niemand naar haar visie.

Misschien halen jullie je die vraag op de hals door Arbeidsvitaminen *als* Het ABC van Bril & Van Weelden *te presenteren.*

Br: De ironie daarvan ontgaat iedereen.

vW: En alles wat voor ons telt staat erin.

Br: Ik zou niets op kunnen noemen wat voor mij belangrijk is en dat er niet in staat. Muziek, sport, filosofie, religie, literatuur, film, humor, de medemens.

vW: Misschien is het dom, maar het is wel uitputtend.

Als je een andere vorm had gekozen was niemand er over gevallen. Waarom hebben jullie niet gewoon een roman geschreven?

vW: Ja, maar waarom is een roman gewoner? Wat ligt er nou meer voor de hand dan het alfabet?

Br: Gewone romans zijn vervelend. Ik vind dat we een ideeënroman hebben geschreven.

vW: Dit is inderdaad ongewoon. (lacht)

Br: Of is het fröbelen wat we doen? Een essay over Rigaut, over Berkeley, over Charlie Parker.

vW: De vorm suggereert alomvattendheid en wij vinden dat we aardig dicht in de buurt zijn gekomen.

Br: Geen paniek dus.

Martin Bril

Je krijgt natuurlijk lezers die de helft overslaan en kris-kras lezen.

vW: Dat mag.

Br: Dat is juist goed. Het relativeert de status van bepaalde tekstsoorten. Grappig is dat. Een essay tussen een paar verhaaltjes. Een gedicht op z'n tijd. Dat zijn ook maar teksten dus. Niks verhevens aan. Niks hogere literatuur.

vW: Hoewel onze gedichten niet echt als bommen inslaan.

Br: Nou en?

vW: Ik zou er wel eens bij willen zitten als iemand het van begin tot eind leest. De lezer moet toch door periodes van grote verwarring heen. Me dunkt. Een analyse van het melodrama laat zich moeilijk als mop lezen. Toch kan het. Al die regels over genres en stijlen en vormen zijn er toch om mee te spelen?

Vandaar dat jullie in Arbeidsvitaminen *ook dode personen interviewen?*

vW: Ja.

Br: We hebben de apostel Paulus geïnterviewd. We hadden ook een essay over hem kunnen schrijven. Maar dan hadden we nooit kunnen laten zien wat voor rattige man dat was en waarom.

vW: Had wel gekund, maar dan hadden we maanden in de

bibliotheek gezeten. Dat duurt te lang. Bovendien: we zijn geen godsdienstwetenschappers. Het gaat niet om de waarheid, toe nou.

Dirk van Weelden

Br: Nee, om een goed interview.
vW: Het resultaat is verpletterend, omdat het uitgangspunt zo nadrukkelijk beperkt is.
Br: En nog wel de uitvinder van het christendom.

Het is wel een truc natuurlijk.
vW: Jij weet dat we dode mensen niet geïnterviewd kunnen hebben. Stel je voor dat je Napoleon gaat vragen of hij een groot strateeg is. Iedereen weet dat het antwoord een interpretatie van de geschiedenis is. Je legt Napoleon iets in de mond en daarmee genereer je een situatie die er absoluut niet geweest kan zijn. Het inzicht daarentegen wel.
Br: De waarheid is niet in het geding en ook niet relevant.
vW: Er zijn zoveel waarheden. Die veranderen met het jaar. Met wie er aan de macht is.
Br: Schrijven is zo leuk, omdat je de boel kunt belazeren.

Stromingen

Een jonge schrijver als Joost Zwagerman streeft met meer verve de literatuur na. Zijn jullie dat stadium voorbij?
Br: Daar heb je weer die jongensdroom. Ik herken dat. De rebellenclub. Alles moet anders in de literatuur! Polemische stukken schrijven die niet polemisch zijn. Ik zie er maar weinig van terug in zijn werk. Hij staat het zelf in de weg. De auteur staat voor zijn werk. Daar zijn wij tegen. Het gaat ons om het boek.
vW: Mensen als Zwagerman dromen ervan kunstenaar te zijn. Als ze maar kunstenaar zijn dan zit het wel snor.
Br: Een god in het diepst van je gedachten.
vW: En ik koop niet jouw boek, maar de toegang tot jouw kunstenaarschap. Daarom zou Zwagerman het liefst een stroming beginnen.
Br: Het probleem is dat niemand in zijn stroming past.
vW: Wij hebben niet zo'n enorme passie voor de literatuur. Wel voor het schrijven, maar niet voor wat er gedrukt staat.
Br: We relativeren alles.
vW: Bijna per ongeluk.
Br: Omdat het leuk is.

vW: Onze kracht ligt in de verbanden die we leggen en het plezier waarmee we dat doen. We zijn niemand iets verplicht. De geschiedenis bestaat voor ons alleen voor zover wij hem gebruiken.

Br: We redeneren vanuit de tekst. Wat kunnen we met een liedje, een opstel, een mop, een interview. Welke hoek op een tekst kiezen we? Wat gaan we vertellen en hoe zetten we dat in elkaar? Wij denken over teksten in termen van effect.

vW: Dat klinkt koud, maar is zorgvuldigheid.

Br: Je hebt een idee over de wereld en dat ga je dan vertellen.

vW: Dat idee is geen bezit. Wat je te zeggen hebt is nog niet af. En als het af is, dan blijkt het weer iets anders te zijn.

Jullie worden vergeleken met Barbarber.

vW: Dat ligt voor de hand door het gebruik van verschillende tekstsoorten en door de gevonden teksten, advertenties, folders enz. De ‘objects trouvés’ zogezegd. Toch is Barbarber niet zo belangrijk voor ons geweest.

Br: We hebben altijd meer opgehad met De Nieuwe Stijl, Vaandrager, Armando, Sleutelaar, Verhagen. Dat is heel wat anders. *De Reus van Rotterdam*, de roman van Vaandrager, is één van die boeken die we vroeger uitgebreid hebben geanalyseerd.

vW: Het fotografische procedé van Vaandrager. Allemaal notities, flarden, interviews, verhalen die op één dag in een boek verzeild raken.

Br: *De Reus* is in z'n chaos een soort afbeelding van het chaotische, nachtelijke stadsleven.

vW: Hard dus.

Br: Ontroerend

vW: Naïef.

Br: Vormeloos.

vW: Maar De Nieuwe Stijl is meer. Ze flirten met de reclame, de copywriter als auteur van de twintigste eeuw. En de werkelijkheid als platvorm en uitgangspunt.

Barbarber is intellectueler?

Br: Nee. Zachter.

vW: Meer op surrealisme gebaseerd.

Br: Barbarber redeneert vanuit de vorm.

vW: Schippers, Hanlo, Bernlef en hun gevoeligheid die avonturen in een lucifersdoosje mogelijk maakt.

Br: Heel literair eigenlijk.

vW: Dada, Duchamp, het Oude Europa.

Br: De grote K.

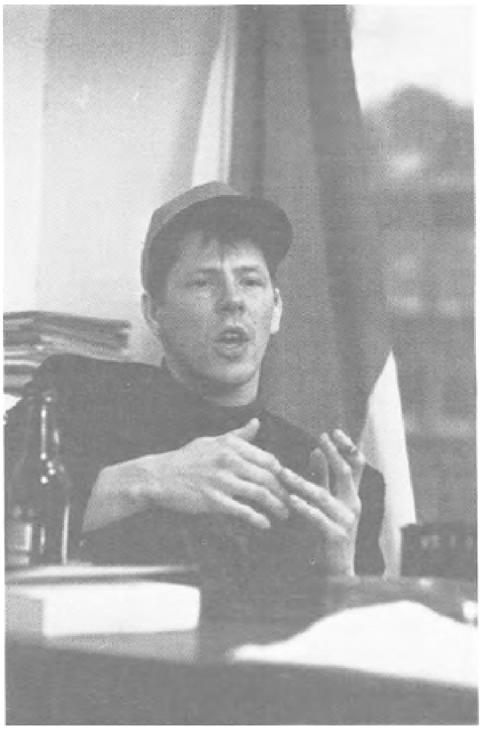
Hoe onderscheiden jullie je daarvan?

Br: Wat mij altijd aan Barbarber heeft gestoord is de ver doorgevoerde ironie. Het is een beetje wereldvreemd.

vW: Heel veel van hun werk gaat over de gevoeligheid en die haast kinderlijke verwondering die ze als uitgangspunt hanteren.

Br: Toch is het leuk dat Barbarber als invloed genoemd

wordt. Het schept continuïteit. Dat is goed voor ons.



Dirk van Weelden

vW: Barbarber wordt onderschat.
Br: En De Nieuwe Stijl is vergeten! (lacht)

Hip

Zwagerman identificeert zich met de vijftigers, jullie met de zestigers.
Br: De vijftigers deden wat van dichtende jongelui werd verwacht. Veel drinken. In Parijs wonen. Oude mannen uitschelden.
vW: Het is subjectief en het is cryptisch. Inmiddels verhoudt de cultuur zich anders tot de wereld.

Jullie zien geen nieuwe beweging in de literatuur ontstaan?
Br: Nee.
vW: Er gebeurt van alles, maar ik zie weinig stootkracht. Iedereen zit fijn op z'n standpunt.
Br: Er is toch veel tamtam in de poëzie?
vW: De gretigheid is er wel. Kijk maar naar een jong literair tijdschrift als De Held. Alleen zijn er geen ideeën, althans geen nieuwe. Een dichter als Rogi Wieg restaureert alleen maar een soort negentiende-eeuwse afstand tussen de dichter in de toren en de lezer aan de voet. Dus gaat het weer om poëzie die licht werpt op de unieke, getormenteerde persoonlijkheid van de dichter.

Martin Bril

Br: Kunst dus.
vW: De grote K.
Br: Misschien vertellen die rare stripboeken van Theo van de Boogaard en Wim T. Schippers nog wel het meeste over hoe het moderne leven in elkaar zit.

Dat klinkt me nogal postmodern in de oren.
vW: We hebben ons wel eens afgevraagd of we wel hip genoeg zijn. Maar we hinken vele stappen achter de voortrekkers van hip en trendy aan.
Br: Om niet te zeggen dat we ouderwets zijn.

Jullie horen toch bij de televisiegeneratie?
Br: Er wordt regelmatig televisie gekeken in ons boek en vooral naar mooie programma's over nijlpaarden op Skychannel.
vW: In iedere kamer staat een buis. Het is gewoon natuur.
Br: Niks bijzonders dus.

Kijken jullie veel?
Br: Ik kijk beroepshalve en bijna nooit.
vW: Als ik thuis zit schakel ik toch al gauw twee uur op en

neer.

Br: Voor mij is televisie een elektronisch aquarium.

vW: Voor mij een landschap. Het is er, maar het doet niets. Als de tv maar lang genoeg aan staat, houdt de tijd op te bestaan.

Zo werkt dit boek toch ook? Je kunt overal beginnen, overal ophouden, het is willekeurig...

Br: Niet waar.

vW: Als je vertrekt met het idee van een encyclopedie, dan speel je met de suggestie van volledigheid. Van de 150 onderwerpen die we ons hadden voorgenomen, realiseerden we er 75 en die andere 75 zijn variaties op de eerste 75. Kennelijk zat er dus een regelmaat in, een patroon.

Br: Zelfs als je verschillende stijlen hanteert. En naast elkaar hoorspelen, gedichten, essays en verhalen gebruikt. Je ontkomt niet aan stokpaarden.

vW: Dat stemt aan de ene kant tot deemoed, aan de andere kant is het de bron waaruit de kracht wordt geput. Ons scheepje is maar heel klein, maar we bevaren een enorme zee.

Met de titel Het ABC van Bril & Van Weelden *nemen jullie iets letterlijk wat figuurlijk bedoeld is.*

Br: Grappig is dat, of niet?

vW: Woordenboeken, kookboeken, encyclopedia, naslagwerken. Het zijn de meest gebruikte boeken. Ze hebben een handige vorm.

Br: De vorm van *Vitaminen* is transparant, vanzelfsprekend; het alfabet. Hoe moet je anders 150 teksten op volgorde zetten zonder in eindeloze discussies te vervallen?

vW: Geen artistiek gezeur over de vorm als esthetische categorie en ook geen puzzelboek met pretenties.

Is dit dus een boek van nu?

Br: Het is niet alleen een pleidooi voor het plezier. Ons engagement zit in de betrokkenheid bij de buurt om ons heen, bij de mensen hier op straat.

vW: Wij staan daar in elk geval niet boven.

Jullie zijn in Arbeidsvitaminen *twee heren met enkel een achternaam die uit het raam naar de mensen op straat kijken.*

vW: Wij zijn evengoed tragi-komische figuren.

Br: De werkelijke grimmigheid ontbreekt als het over ons gaat. Dat klopt. In die zin zijn we buitenstaanders. Er wordt niet in andermans ellende rondgedoold. Dat zou ook andere verhalen opleveren.

Wie zijn dan Bril & Van Weelden?

vW: Het antwoord staat in het boek.

Br: Bril & Van Weelden zijn personages.

vW: A & B.

Met enig wantrouwen zou ik zeggen dat dat alleen maar een manier is om juist wel aandacht voor jezelf te krijgen. Je maakt de lezer nieuwsgierig.

Br: Nee. Je schrijft een boek omdat je een boek schrijft. Je voegt iets toe aan alle boeken die er al zijn. Kennelijk wil je dat. Als je beroemd wilt worden kun je beter voetballer worden.

vW: In het verleden hebben we regelmatig onder één gezamenlijk pseudoniem gewerkt.

Br: Twee weten meer dan één.

Met wie wil jullie boek communiceren?

vW: Ik zou daar niemand van willen uitzonderen.

Br: Ik hoop dat het minimaal voor onze generatie iets mag betekenen.

Denk je niet dat het belangrijk is dat het boek in principe niet voor iedereen is geschreven?

Br: Het is voor iedereen geschreven, omdat iedereen het kan kopen. Ik vind het hopeloos arrogant om niet voor iedereen te schrijven.

vW: Aanvankelijk waren we bang dat het op de salontafel niet zou aanslaan. Dat het te beschouwend en te doorwrocht gevonden zou worden. Dat blijkt gelukkig niet zo te zijn. We zijn toch hip, blijkt. (lacht)

Br: Trouwens, heel Amsterdam is van oorsprong boer en buitenlui. Tegen dat feit valt niet op te snuiven.

vW: Hè...?

Br: Ja.

vW: We zijn dus hip genoeg, bedoel je?

Peter Swart
Met een knipoog naar de meester

De naam Joseph Hansen is niet geheel onbekend in thrillerland. Zijn succes in eigen land (Amerika) bracht uitgeverij de Arbeiderspers ertoe in het begin van de zeventiger jaren twee boeken mee te nemen in de Crime de la Crime-reeks. Het ging om *Fadeout* uit 1973, dat vertaald werd als *Een man een man een moord een moord?* en *Death Claims* uit 1974, dat onder de inmiddels alweer gedateerd aandoende titel *De dood heeft Inspraak* verscheen.

Uitgeverij Van Gennep probeerde het een paar jaar later nog eens met één losse titel, waarna het enige tijd stil bleef rond Hansen. In de maand maart van dit jaar lanceert uitgeverij Het Spectrum in de Ross-Sjöwall-reeks een vertaling van *Skinflick* uit 1979. Het boek heeft de titel *Blue Movie* meegekregen, een adequate vertaling, als je kans ziet je los te maken van de associatie met Carry Tefsens definitieve doorbraak op het witte doek.

Als je de boeken van Hansen leest zou je niet zeggen dat de man dit jaar zijn vijfenzestigste verjaardag viert; hij schrijft jeugdig en veerkrachtig proza. Zijn formule-held, Dave Brandstetter, werkt in de eerste boeken voor 'Medaillon' de verzekeringsmaatschappij die door zijn vader groot gemaakt is. In *Blue Movie* is pa net dood en begraven en besluit Brandstetter-junior de nieuwe bedrijfsleiding niet het plezier te gunnen de achtergebleven zoon een schop met het voetje te kunnen geven: hij neemt ontslag en begint voor zichzelf. Zijn beroep is verzekeringsrechercheur en zijn werk bestaat uit het onderzoeken van schadeclaims die in eerste aanleg suspect lijken, want als verzekeringsmaatschappijen érgens een hekel aan hebben dan is het wel aan uitbetalen. Nu is Brandstetter niet de eerste verzekeringsrechercheur die we in de misdaadliteratuur op ons pad aantreffen, maar Hansen heeft naast deze misschien niet bijster originele invalshoek gelukkig meer noten op zijn zang. Zijn tot nu toe zes 'Brandstetter-boeken' hebben niet alleen de hoofdpersoon en zijn beroep gemeen, ook is er telkens een connectie met homoseksualiteit. Dat is op zich een zeldzaam gegeven in het zo bij uitstek hetero en vaak zelfs macho-wereldje van de private investigator. De lezer hoeft overigens niet te vrezen voor hangende polsen of aanverwante slapte, want de schrijver laat in zijn vertelstijl geen ruimte voor traditionele vooroordelen. Wie denkt dat Brandstetter geen vuist kan maken zuiver en alleen omdat deze de Griekse beginselen is toegedaan heeft het bij het verkeerde eind. Maar Hansen kan méér, zoals blijkt uit *Blue Movie*, waarin de wereld van de homoseksualiteit overigens niet sterk op de voorgrond treedt, maar subtiel aanwezig is; erbij hoort, op een manierdie je doet beseffen dat de andere 99% van de misdaadromans die je leest zeer nadrukkelijk hetero-georiënteerd zijn.

Gerald Ross Dawson heeft zijn beste tijd gehad bij de start van het boek en het is zijn dood die onze rechercheur moet onderzoeken. De avond waarop de voormalige religieuze leidsman van onbesproken gedrag onvrijwillig zijn nek brak laat zich niet zo gemakkelijk reconstrueren. Zijn vrouw, een deels verlamde weduwe, laat weten dat hij op pad was voor de Heer, rechtstreeks in het verlengde van zijn lidmaatschap van de Bond van Wederdopers, een fanatieke groep gelovigen, die onder andere de strijd tegen de zedeloosheid heeft aangebonden. Waar de Heer die avond Dawson naar toezond blijft voorlopig onderwerp van speculatie. Er wordt verband gelegd met gemaskerde overvallen op nacht- en sexclubs, die worden toegeschreven aan de groep fatsoensrakkers waarover Dawson de leiding heeft. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de eigenaar van één der benadeelde neringen, ene Lon Tooker, het recht in eigen hand genomen heeft. Maar deze gang

van zaken is onbewijsbaar, ook al helpt 's mans reputatie nooit een vlieg te hebben kwaad gedaan niet echt mee aan het geloof in diens onschuld. Eén keer moet de eerste keer zijn, denk je onwillekeurig.

De plaatselijke politie - we verblijven in Los Angeles - lijkt er geen erezaak van te willen maken de moord op Dawson snel op te lossen en zit niet te wachten op het huiswerk waar Brandstetter mee komt aanzetten. Zo staat de held geheel alleen tegenover het te bestraffen kwaad, hoewel hij de hulp kan inroepen van ex-collega Johny Delgado. Niet in alle gevallen een versterking, deze Delgado, die zich in de beste traditie van Raymond Chandler-personages vaker zou moeten scheren en minder zou moeten drinken.

In spijkerharde, confronterende vraaggesprekken komt stukje bij beetje meer informatie boven tafel en ontstaat er een spoor dat naar een mogelijke oplossing leidt. Hansen munt uit in ‘tough guy’-achtige dialogen, die met zoveel kracht zijn neergeschreven dat ze zelfs een vertaling in het Nederlands gemakkelijk overleven. Dat is waarschijnlijk ook de kracht van zijn schrijverschap: hij ontvouwt zijn plot met een vanzelfsprekendheid die elke twijfel doet verstommen; je vraagt je al lezende nooit af hoe logisch een gekozen voortzetting eigenlijk wel is, je leest gewoon

geïmponeerd verder. Vergelijkingen met grote voorgangers als Dashiel Hammett en Raymond Chandler zijn zeker niet uit de lucht gegrepen: Hansen heeft meer met hen gemeen dan de parallelle keuze voor genre en plaats van handeling.

Volgens de auteur worden misdaadromans over het algemeen gelezen door een overwegend intellectueel publiek (wie voelt zich met zo'n berschrijving tekort gedaan?), zodat ze een geschikt voertuig vormen voor zijn ideologische boodschap. Het is Hansens bedoeling om een bijdrage te leveren aan de integratie van de homoseksualiteit in de hedendaagse samenleving, hij wil laten zien dat het niet iets wezensvreemds en beangstigend is, waarvoor men zich zou moeten schamen. Als Hansen stelt zonder overdreven gepleit een gevoelig onderwerp op een directe manier onder de aandacht te hebben gebracht, dan brengt hij zijn eigen verdienste goed onder woorden. Maar veel opvallender dan deze onderhuidse boodschap is zijn vermogen een hecht en kloppend misdaadverhaal te construeren, waarin de suspense goed wordt opgebouwd en de taal een tot in de perfectie beheerst instrument is.

Joseph Hansen, Blue Movie, uitgeverij Het Spectrum, 178 blz., fl. 24,90-

Nico Scheepmaker
Droit de réponse

Die oprichting van de Academie Waterland in 1986 is een gouden vondst van je geweest. Wat heb ik in de loop van zes semesters niet allemaal gevolgd? Tien hoorcolleges over Vincent van Gogh. Tien hoorcolleges over Franse romans van de twintigste eeuw. Tien hoorcolleges over de Franse romans van de negentiende eeuw. Tien hoorcolleges over semiotiek. Tien hoorcolleges over het existentialisme in de literatuur. En nu tien hoorcolleges over poëzie. Ik ben al een stuk geleerder, en alwetender, dan twee jaar geleden! Toch kun je je afvragen of ik mij ook zou hebben ingeschreven als ik twintig was geweest - de leeftijd overigens waarop wij elkaar voor het eerst ontmoet hebben in de Oranje Nassaukazerne in Harderwijk. De leeftijd van je studenten op de Academie Waterland ligt, op een paar uitschieters naar boven en naar beneden na, tussen de 40 en 60.

Vrijetijdsstudenten. Ik wil overigens niet neerbuigend doen over die leeftijd. Ik geef toe dat ik ook wel eens denk: ‘Nounou, allemaal middelbare dames!’, als ik ergens een lezing over eigen werk houd. Maar mijn volgende gedachte is dan meteen: ‘Mijn leeftijd dus, toen ik twintig was dong ik naar hun hand (en wat daar nog aan vast zat).’

Toch is het niet helemaal onwaarschijnlijk dat ik ook als jongeling naar zo'n serie hoorcolleges zou zijn gegaan, bijvoorbeeld over poëzie, want ik herinner mij nog levendig dat ik (terwijl ik toch al slavische talen studeerde) toch ook nog 's avonds in de Oudemanhuispoort naar een soort hoorcollege ging van prof. dr. Nico Donkersloot, die ook bekend stond als de dichter Anthonie Donker. Van die lezing herinner ik mij niets meer, wel van het vervolg, want een aantrekkelijk meisje dat ook onder Donkersloots gehoor was bleek na afloop een lekke band te hebben, waarna ik met stoute schoenen aan met haar mee gelopen ben naar haar huis - ook met mijn fiets aan de hand, hoewel die nog heel gezonde banden had. Dat is toen nog een tijdje tussen ons aangeraakt -, waar de dichtkunst niet toe kan leiden! Ik zie haar nog wel eens, laatst nog, toen zat ze bij jou in de tuin. Toevallig kwam Donkersloot tijdens het laatste hoorcollege, toen het door mij ingebrachte gedicht van Gerrit Achterberg ‘Reiziger “doet” Golgotha’ door jou behandeld werd, nog ter sprake, omdat Achterberg in dat gedicht de kruisiging van Jezus met een paar anachronismen in het heden plaatst, en jij je herinnerde dat Anthonie Donker op ongeveer dezelfde manier Jezus in de tram had gesitueerd. Ik heb dat sonnet, ‘Achterbalkon’, van Anthonie Donker voor de aardigheid even opgezocht:

> Het menschelijk gelaat - hoe droef misteekend,
> des morgens in de tram grauw van den nacht,
> des avonds in de tram grauw afgejacht
> van al waar men zich deerlijk in verrekent.
>
> Retour kantoor, kliniek en magazijn
> tobt elk om wat men zich ziet tegenvallen.
> Zie in den mondhoek, onder de oogwallen

onverwisselbaar de paraaf der pijn.

Hoe als nu plotseling de bazuinen schallen,
het hooge hemellicht neerstraalt op allen?
Verhoord gebed, gevonden wat gij zocht!

Doch God is zuinig op zijn wonderwerken,
Hij vreest dat zij het zelfs niet zouden merken,
tegen elkander schuddend in de bocht.

Geen meesterwerk, zoals ‘Reiziger “doet” Golgotha’, voor de regels 7 en 8 lijken Anthonie Donker veel hoofdbrekens te hebben bezorgd. Mee eens? Ik vraag het maar even, want we waren het tijdens die colleges van je niet altijd met elkaar eens, zoals je weet. Zo denk ik dat de klemtoon in de negende regels van ‘Reiziger “doet” Golgotha’

Zei Hij: ze weten niet wat ze doen.
Het was hun er immers om te doen,
om eens te zien, wat of Hij nu zou doen!

op *Hij* moet liggen en niet op nu. Die Hij is in mijn ogen niet de eerdere Hij, te weten Jezus aan het kruis, maar God de Vader. Hij = Jezus is immers zelf aan het woord, Hij zou als Hij met Hij niet God maar Zichzelf had bedoeld wel Ik (met een Hoofdletter) hebben gezegd...

Los van de betekenis geloof ik, dat het ritme van de strofe een klemtoon op Hij vraagt, en niet op doen. Ernstiger was intussen ons meningsverschil over ‘Lex barbarorum’ van H. Marsman. Ik citeer even:

Geef mij een mes.
ik wil deze zwarte zieke plek
uit mijn lichaam wegsnijden.

ik heb mij langzaam recht overeind gezet.

ik heb gehoord, dat ik heb gezegd
in een huiverend, donker beven:
ik erken maar één wet:
léven.

allen, die wegkwijnen aan een verdriet,
verraden het en dat wil ik niet.

Prachtig gedicht. Al sinds ik gedichten lees zit het in m'n hoofd, want ik ben, op de 1e Vijf (de HBS van Willem Kloos en Jacques Perk), met Marsman en Du Perron begonnen. Jij zei op het hoorcollege dat ‘het’ in de laatste regel op het voorafgaande ‘verdriet’ sloeg, dus: ‘allen, die wegkwijnen aan een verdriet, verraden dat verdriet en dat wil ik niet.’, terwijl ik er wel mijn paarderenstal om durf te verwedden dat Marsman met dat ‘het’ teruggreep op ‘léven’ in de voorafgaande strofe: ‘allen, die wegkwijnen aan een verdriet, verraden dat leven en dat wil ik niet.’

Jouw tegenargument was dat dat ‘het’ grammaticaal gezien wel op ‘verdriet’ moest teruggrijpen, maar los van de betekenis geloof ik dat je een dichter niet al te zeer moet vastpinnen op grammatica. In mijn eigen gedicht ‘Dochters’ beginnen de eerste regels aldus:

Als straks mijn dochters groot zijn, en ik oud,
dan zullen zij mij, godlof, nog verzorgen.

Ik geef toe: dat is grammaticaal onjuist. Dat had moeten zijn: ‘Als straks mijn dochters groot zijn, en ik oud ben’. Maar ja. Je hebt ook ‘Mist’ van mijn schoolgenootje Jacques Perk behandeld. Daarin komt de regel voor: ‘En lucht en bosch en berg herkrijgt zijn tint’. Dat zou, grammaticaal gezien, ‘herkrijgen’ moeten zijn. Dacht ik. Ritme, kortheid, krijgen in zo'n geval wel een het primaat ten koste van de grammaticale zuiverheid. Ik wed dat er honderden van zulke voorbeelden te vinden zijn in de Nederlandse poëzie - en dat er tientallen gevonden kunnen worden. Wat die eerder genoemde klemtoon op ‘Hij’ bij Achterberg betreft - je kunt zoiets ook vaak opmaken uit het ritme dat de woorden van het gedicht krijgen opgedrongen. Dat dwingende ritme kan soms veel van de biografie van de dichter verraden. Jij en ik, die Russisch gestudeerd hebben, kunnen bijvoorbeeld uit een enkele regel van Marsman opmaken dat deze wel Dostojevski heeft gelezen, maar geen Russisch kende. De tweede strofe in zijn gedicht ‘Salto mortale’ luidt aldus:

nu flikkert mijn leven mijn lichaam uit.
de eeuwigheid fluit in een kogel voorbij.
aeonen.

(Kiriloff, Kiriloff in de Daemonen!)
- 'Vang!' -
het lijf vangt de ziel als een boemerang.

Het ritme van deze regels vereist dat je 'Kiriloff, Kiriloff' twee keer de klemtoon op de eerste lettergreep meegeeft: KI-riloff, KI-riloff. Maar ja, de Russen zeggen Ki-RI-loff, met de klemtoon op de tweede lettergreep. Marsman kende dus geen Russisch. Q.e.d.

Aart van Zoest

De vinger op de wonde plek. Dat Marsman geen Russisch kende, wie zal het hem verwijten? We kunnen niet allemaal de speciale protectie van de voorzienigheid deelachtig worden en de kans krijgen om Dostojevski's taal te leren in Harderwijk. Maar dat verkeerde accent in de naam van Dostojevski's romanheld bederft, voor mij in ieder geval, het gedicht 'Salto mortale'. Het kwaad heeft zich zelf weer eens gestraft. Waarom moest Kirilov zo nodig in dit gedicht? Omdat hij in de roman *Demonen*, ook wel *De bezetenen* geheten, een van de indrukwekkendste figuren is, en wel omdat hij zelfmoord pleegt uit wat je metafysische overwegingen zou kunnen noemen: om aan God zijn onafhankelijkheid te laten zien. Daarom doet hij het, op een door hem zelf uitgekozen uur. Dat is de associatie die de dichter heeft, wanneer hij even in de huid van een trapezewerker gekropen is. Mooi hoor, maar wel èrg referentieel. Waarmee ik zeggen wil: je moet wel erg goed op de hoogte zijn om deze verwijzing te kunnen begrijpen.

Daar ben ik niet verrukt van, poëzie die voetnoten nodig heeft. Let maar op, bij de allermooiste is dat niet nodig. Bij Marsman hebben we het allermooiste voor het oprapen, dat bleek tijdens onze avonden met de Academie Waterland inderdaad weer. Ik heb niet onder stoelen of banken gestoken dat ik het allermooiste Marsman-gedicht 'een hert' vind, dat niet alleen wonderbaarlijk prachtig van taal is, maar ook nog zo ongeveer alle woorden bevat waarmee er over gesproken moet worden: 'teder', 'breekbaar', 'bang', 'vaag', onnaspeurbaar', 'wondbaar', 'koninklijk', 'vermoeden', 'ontzettend duister', 'verborgen', 'geheimzinnig'. Kom, laat ik het hier gelijk maar afdrukken, dan hoeven onze lezers het er niet bij te zoeken:

een hert

niet alleen om het tedere beloop
van hare enkels die als bij de reeën
bijna te breekbaar leken voor haar romp;
noch om haar half geloken ogen
die vol van vreemde bange dromen waren
en zacht amandelvormig,
noch om het vage trillen van haar wimpers
of om de tere schelpen van haar mond.

maar om iets onnaspeurlijk wondbaars en koninklijks;
iets avondlijks dat veel langs meren dwaalde
en dat, gewond door pijn maar dieper door vermoeden
het leven als iets zo ontzettend duisters voelde
dat het vergeefs en radeloos een uitweg zocht.

maar dien niet vond; en in 't verborgene
onhoorbaar snikkend, lag zij met grote open ogen
langzaam en geheimzinnig te verbloeden.

Het mooie is, dat het echt Marsman is - alleen hij kan zó uit dat rare 'hare' in het tweede vers schoonheid slaan door de kracht van de contekst - terwijl het gehele gedicht met al die lange woorden en die enjambementen contrasteert met het messen-vitalisme van bijvoorbeeld 'Lex barbarorum'.

Ja, wat hebben we gebekvecht over de terugverwijzing van dat 'het' uit het laatste vers van dat gedicht, het leek of er geen eind aan de discussie zou komen, veel aanwezigen mengden zich er in en het liep zo fel op dat de zachtaardige Maria Gielen later heeft erkend er buikpijn van te hebben gekregen. Alsjebielft, dàt vanwege poëzie-analyse in het dorpshuis van een Noordhollandse gemeente, die door politiek-Den Haag te klein wordt bevonden om zelfstandig te blijven voortbestaan! Toen ongeveer het gehele artillerievuur van de interpretaties was afgeschoten, wilde jij nog een stemming ontlokken aan de verhitte poëzieminnaars: verwijst 'het' naar 'verdriet' of naar 'leven'? Maar dat voorstel werd verworpen: deze mensen voelden zeer fijn aan dat poëzie niet aan zoiets ordinairs als wetten van de democratie onderworpen kan worden. Ik geloof

best dat jij een kleine meerderheid had weten mee te krijgen, maar wat zeggen grotere getallen in interpretatieve kwesties? Jammer eigenlijk, achteraf, dat er helemaal niet gescholden of gestompt is die avond, want dat zou pas een echte triomf van de poëzie zijn geweest. Maar ja, daar zijn we te keurig voor, op onze rijpere leeftijd, en natuurlijk ben ik daar niet ontevreden over, speciaal als al die keurigheid de liefde voor de poëzie niet in de weg staat.

Weet je hoe het met die grammaticale voorschriften zit? Iedereen die met taal werkt, actief-creërend of actief-recipiërend, is daaraan onderworpen. Maar de lezer meer dan de dichter, dat geef ik toe. Zo'n luttel zeugma als in jouw eigen ‘Als straks mijn dochters groot zijn, en ik oud’, dat komt de snelheid ten goede, schaadt de betekenis niet en schrijnt ook niet langs ons grammaticaal-esthetisch besef. Van Perk weet ik het zo net nog niet, of dat wel ongrammaticaal is. Je kunt best staande houden, lijkt me, dat hij na ‘lucht’ en ‘bosch’ de werkwoordsvorm ‘herkrijgt’ heeft weggelaten, omdat die toch wel komt, na ‘berg’; een vorm van dubbele litotes. Laat ik het eens heel scherp stellen: de dichter mag alles, de lezer mag niets. De lezer moet zich strikt aan de grammatica houden en gewoon een anaforisch gebruikt persoonlijk voornaamwoord rustig laten terugslaan op het dichtstbijzijnde substantief dat in aanmerking komt (een het-woord bij ‘het’, bijvoorbeeld), zonder slimmigheden en zonder van die ingewijd -doenerige praat over wat de díchter doet als hij dicht. De lezer leest wat er staat, verder geen gedonder, en hij vergeet maar even dat hij zelf ook wel eens een gedicht maakt, grammaticaal verantwoord of niet. Stel je voor dat Faverey zou beweren dat ‘Klaere, wat heeft er uw hartje verlept’ slaat op de hospita van de dichter? Omdat hij zou weten hoe dat gaat, met hospita's en dichters? Nee toch. We hebben het daar toch niet over, wanneer we dat prachtige ‘Reiziger “doet” Golgotha’ lezen. Vind jij ook niet dat er een actiegroep moet worden opgericht of op zijn minst een commissie moet worden ingesteld om die aanhalingstekens rond het woord ‘doet’ weg te krijgen, hoe goed Achterberg het ook heeft bedoeld ten aanzien van zijn tijdgenoten. Van nu af aan weten we wel wat er bedoeld wordt, ook zonder die aanhalingstekens - ze geven de titel iets onnodigs zwaars en lelijks.

En dan Anthonie Donker. Kan men dichter zijn en ‘ambassadeur de France’ heeft men zich wel eens afgevraagd, ten aanzien van Paul Claudel, de broer van die ontroerende beeldhouwster Camille Claudel, die over haar tragische ongelukkige liefde voor Rodin zo'n hartverscheurende beeldgroep heeft gemaakt, te zien in het Musée d'Orsay. Bij Donker heb ik die twijfel ook wel eens gevoeld: dichter en professor, gaat dat samen?

Het gedicht ‘Achterbalkon’ is een sterk pleidooi voor het antwoord: ja. Ik kwam er tijdens dat college op, door een associatie met die laatste regels. Nu jij het me weer in zijn geheel onder ogen brengt, ben ik er niet teleurgesteld over. Ik vind het nog steeds een erg mooi gedicht. En nu valt me er weer iets nieuws in op: het vers ‘Doch God is zuinig op zijn wonderwerken’. Wat doet denken aan J.C. Bloems ‘Het leven houdt zijn wonderen verborgen’. Mooie verzen, verwante verzen. En gelijkelijke vergissingen, naar mijn smaak: de wonderen groeien en bloeien overal, alleen moet je je trainen om ze te zien en te beleven.

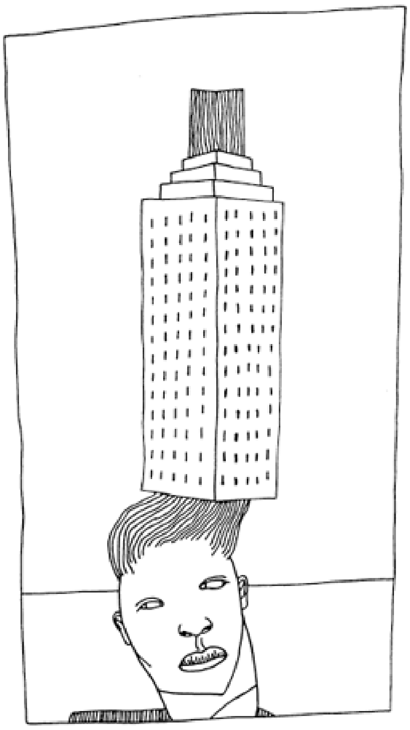
Neem nou de poëzie. Een van de middelbare meisjes van de Academie Waterland, Jeanne Bloem, bracht jouw schoolgenoot Jacques Perk op het tapijt. We lazen ook ‘Iris’ en niet alleen de eerste verzen, ‘Ik ben geboren in zonne-gloren/ En een zucht van de ziedende zee’. Was dat ook niet even een wonder? De herontdekking van die zee aan taalschoonheid en de regenboog van ons aller poëzievreugde daar boven?

Als de Waterlandse jeugd daar op dit moment geen oog en geen oor voor heeft, het zij zo. Dat zij daarbij ook nog de kans mislopen op poëtische ontmoetingen:

eigen schuld dikke bult. Hoewel, we kunnen het aan ze overlaten om een meisje in hun tuintje te krijgen. Nu jij zo over die ontmoeting met het meisje in hun tuintje te krijgen. Nu jij zo over die ontmoeting met het meisje in de tuin begon, ben ik nog eens naar je eerste gedichtenbundel gelopen, die je maakte in de tijd dat je je als amoureus en poëtisch bevlogen jongeling op de fiets door avondlijk Amsterdam verplaatste: er bestaat een gedicht uit die jaren waarin zowel zij als ik met name worden genoemd. (Of is het: wordt genoemd? Je wordt veel te overbewust door dit soort linguïstische microscopie.) In 'De kip van Egypte' werd ik getroffen door een flink aantal eerste zinnen die weinig minder memorabel zijn dan Marsmans 'Groots en meeslepend wil ik leven'. 'Hij is een Christus met zichzelf tot kruis' is een zeer sterke, die zijn plaats in de wachtkamer van elke psychotherapeut verdient. Mooi ook: 'Het woord is van langzame duur' en 'Er dampt uit de aarde muziek op'. Maar de mooiste, voor wie een meisje in zijn tuin heeft, is deze: 'Vergeef de gelukkige man'.

[Nummer 155]

Ruud A.J. Kraaijeveld
Lezen voor de lijst: houdt de ellende dan nooit op?



Het literatuuronderwijs heeft het al jarenlang moeilijk. Steeds weer staat het ter discussie: wat wil je ermee bereiken, hoe doe je dat en wat komt er in de (les)praktijk van terecht?

Al jarenlang hoor je steeds dezelfde klachten over het lezen op de middelbare scholen. Het lijkt erop dat die klachten sterker worden en dat met name op havo-scholen het roer nog al eens om gaat: de lijst wordt afgeschaft of het aantal te lezen boeken tot een minimum beperkt. De klachtenlijst van de docenten ziet er ongeveer zo uit: de leerlingen lezen niet of nauwelijks; voor het schoolonderzoek leren ze uittreksels uit een samenvattingsboek uit hun hoofd; aan het behoorlijk navertellen van een boek komen ze haast niet toe, laat staan dat je iets over de achtergronden van een roman of verhalenbundel te horen krijgt; literatuurgeschiedenis behandelen is verspilde moeite.

Van de kant van de leerlingen bestaat er net zo goed een klachtenlijst. Een aardig inzicht in de meningen van de leerling over literatuur, literatuuronderwijs en lezen voor de lijst krijg je uit de vaste rubriek ‘Lijsten & lessen’, afgedrukt in Diepzee, tijdschrift voor het literatuuronderwijs. Het blad wordt voornamelijk gelezen en verspreid in de bovenbouw van havo en vwo, en de scholieren die erin aan het woord komen, zitten vrijwel allemaal in die schooltypes.

Als je de - zeer uiteenlopende - reacties van de leerlingen doorleest, ontstaat er een beeld van wat de meeste leerlingen dwarszit. Zo springt meteen in het oog dat vooral havo-leerlingen literatuur (te) moeilijk vinden. Ze vinden veel boeken onbegrijpelijk, kunnen er geen touw aan vastknopen, weten kop noch staart te vinden. Een verband met hun eigen leven en situaties die zij kennen, kunnen ze niet leggen; ze zien dergelijke relaties eenvoudigweg niet. Ook atheneum-leerlingen

uiten dit bezwaar. Voor oudere literatuur geldt die moeilijkheid in nog heviger mate: de leerlingen ervaren het lezen van negentiende-eeuwse boeken als een onmogelijke opgave.

Dat leerlingen van 16 tot 18 jaar, die een grote mate van vrije keuze hebben in het kiezen van boeken, toch nog aankomen met het te hoge niveau van literaire boeken, zegt veel over de eisen die docenten aan hun leerlingen stellen. In één aflevering van 'Lijsten & lessen' zijn een aantal cursisten van een avond-mavo/havo aan het woord. Tineke Diekema (42, eindexamenklas havo) maakt daar de volgende opmerking: 'Ik vind het wel gek trouwens dat volwassenen dezelfde boeken voor hun lijst lezen als zeventienjarigen: die boeken zijn eigenlijk voor óns geschreven. Ik haal er veel meer uit dan een kind, eenvoudig omdat ik meer heb meegemaakt, meer herken in een boek.' Deze constatering vormt mijns inziens de kern van het leesprobleem. Ik kom er verder nog op terug.

Sommige docenten stellen één of meer boeken verplicht: daar wordt zonder uitzondering zeer negatief op gereageerd. Behalve de moeilijkheidsgraad stoort een zeer groot aantal leerlingen zich aan het saaie karakter van veel boeken uit de Nederlandse literatuur. Het kost veel moei-

te boeken te vinden die spannend zijn, actie en avontuur bevatten, een sterke plot hebben. Leerlingen lezen (als veel volwassenen trouwens) in de eerste plaats om het verhaal; is het vlot geschreven, gebeurt er iets in, kan ik meeleven? Vlot geschreven verhalen missen zij; dit wordt herhaaldelijk opgemerkt. Sommige leerlingen maken een vergelijking met jeugdboeken en zeggen dat die meer avonturen bevatten, meer tot je inleven in het verhaal gelegenheid gaven. Het pessimisme en de zwartgalligheid van de volwassenliteratuur spreekt de jeugdigen ook niet aan. Eén meisje zegt: ‘Ja, dat vind ik afschúwelijk aan literatuur: al die problemen, dat pessimisme... daar krijg ik zelf problemen van’ (Jacqueline, 17, havo-5). Vooral jongens bekennen in het algemeen niet van lezen te houden en met saaie boeken komen zij helemaal niet over de drempel. Meisjes kunnen nog wel uit de voeten met boeken waarin een behoorlijke psychologische diepgang zit; voor jongens is actie en spanning het belangrijkste.

Een derde probleem betreft de wijze van lezen. Er blijkt behoorlijke aversie te bestaan tegen het uit elkaar rafelen van literatuur, tegen analyse en tegen het uitpluizen van de achtergronden van een boek. Ook hier geldt dat men dit (te) moeilijk vindt, om op eigen kracht voor elkaar te krijgen. Soms is dit zelfs een reden om een bepaalde titel niet op de lijst te zetten. Zo zegt Eric (18, atheneum-6): ‘Sommige gedichten uit de bundel *Tegenlicht* van Mulisch vind ik schitterend. Nee, ik zet ze niet op m'n lijst. Ze zijn moeilijk te snappen en de leraar kan er allerlei lullige vragen over stellen.’ Marie José (18, meao) verwoordt zowel haar afkeer van analyse als de vaker genoemde scheiding tussen lezen voor de lijst en lezen voor je plezier: ‘School beïnvloed je wel: het lezen van boekenlijsten om met cultuur kennis te maken, geen bezwaar. Maar thuis lees ik andere boeken voor mijn plezier. Alles van Yvonne Keuls bijvoorbeeld. En die boeken wil ik ook niet nog eens een keer uitpluizen op motieven, thema's enzovoort... mijn plezier in lezen hangt gelukkig niet af van al dat gespit in boeken. En zoals ik lees, dat is heus niet oppervlakkig: ik weet na maanden nog precies waar het boek over gaat.’ Onthutsend voor het literatuuronderwijs is de mening van Eric (18, atheneum-6): ‘Omdat je op het ogenblik verplicht bent te lezen, verplicht bent boeken uit een bepaalde tijd, van een bepaald niveau te lezen, heb ik van mezelf de indruk dat de boeken die me echt interesseren even moeten wachten. Tot na m'n examen. Boeken van Marquez bijvoorbeeld.’

Als vierde probleem komt uit de ‘Lijsten & lessen’-rubriek naar voren dat de leerlingen teveel moeten lezen voor hun lijst. Vijftien tot twintig boeken in havo-5 of atheneum-6 zijn normale aantallen. Eén havo-school met een lijst van vijf springt er uit. De leerlingen vinden dat de grote aantallen boeken het lezen van uittreksels sterk in de hand werkt. Ook hun keuze wordt vaak bepaald door het feit of er een uittreksel voorhanden is: men kan eenvoudig de tijd niet vinden om van vijftien of twintig boeken samenvattingen te maken.

Een vijfde punt van kritiek betreft het lezen van de oudere letterkunde. Vrijwel geen enkele leerling heeft daar een goed woord voor over. Een enkeling zegt dat het nuttig is als kennismaking met onze cultuur. De meesten zien er als een berg tegenop. Ze veroordelen niet alleen het taalgebruik, waarmee ze niet uit de voeten kunnen, maar storen zich ook aan de saaiheid en het gebrek aan verhaal in oudere teksten.

Over de leesdwang die inherent is aan het lezen voor de lijst wordt genuanceerd gedacht. Er zijn twee groepen te onderscheiden die ongeveer even groot zijn. De eerste groep meent dat verplicht lezen nuttig is, omdat je op die wijze kennis maakt met boeken die je anders nooit gelezen zou hebben. Van deze groep zegt vrijwel niemand dat zij echt genoten hebben van deze blikverruiming. De tweede groep meent dat verplicht lezen het plezier in boeken doet afnemen; verplicht lezen leidt

tot een afkeer van lezen, vooral als de keuzemogelijkheden beperkt zijn (verplichte titels en/of een verplicht aantal titels uit een bepaalde periode van de literatuur).

Het laatste punt van kritiek sluit enigszins aan bij het verplicht lezen voor de lijst. Sommigen vragen zich af, welk nut lezen überhaupt heeft. Het zijn vooral de jongens in havo-5 die dit punt naar voren brengen. Hans (19, havo-5) is representatief voor deze categorie: ‘Ik geloof niet dat je aan literatuuronderwijs iets hebt. Dan heb je bijvoorbeeld wel *Turks fruit* gelezen, aardig boekje, maar daar word je heus geen beter mens van. Het enige nuttige is dat je het verhaal es door kunt vertellen aan een kennis als-ie zich verveelt. Maar echt nuttig, leerzaam, nee. Wat ik verder met zo'n boek moet, weet ik niet. Natuurlijk, ik herken best van alles bij zo'n Wolkers. Maar in je eigen leven doe je het toch allemaal anders?’

Zijn de punten van kritiek die de leerlingen hebben op het literatuuronderwijs en het lezen voor de lijst nu anders dan tien of twintig jaar geleden? Allerminst. De meeste bezwaren kom je ook al tegen in de ondertussen beroemde Vrij Nederland-enquête uit 1978. Juist dit feit echter geeft te denken. Zowel de klachten van de docenten, waarmee ik dit artikel begonnen ben, als de bezwaren van de leerlingen uit de rubriek ‘Lijsten & lessen’, hoort men al sinds tijden. Twee punten zijn nu van belang. Ten eerste: is de kritiek van docenten en leerlingen terecht? En vervolgens: als dit zo is, wat doen we er dan aan?

De vraag in hoeverre de kritiek van de leerlingen op het huidige literatuuronderwijs terecht is, hangt voor het grootste deel van de doelstellingen af die men wenst te bereiken.

Docenten die menen dat hun taak vooral ligt op het gebied van de cultuuroverdracht, zullen met argumenten de kritiek op het lezen van oudere literatuur kunnen ontzenuwen. Als je de leerlingen wilt laten zien dat de moderne literatuur is voortgekomen uit de oudere en als je wilt tonen hoe dat in zijn werk gegaan is, kun je niet om de literatuurgeschiedenis heen. Je kunt dan hoogstens nog praten over de vorm waarin ie deze doelstelling operationeel

maakt: bijvoorbeeld werken met gemoderniseerde versies, in plaats van met de oorspronkelijke teksten.

Wie pragmatischer te werk gaat en kijkt naar de mate waarin de leerling na zijn schooljaren nog met literaire teksten in aanraking komt, zal zich eerder met andere doelstellingen geconfronteerd zien, zoals leesplezier bevorderen, de leerlingen aan het lezen houden, kennismaking met culturele uitingen van deze tijd, kortom: in dit geval gaat het om de relatie leerling-tekst en de vraaag wat heeft deze tekst mij te zeggen? Ik heb de indruk dat veel docenten deze laatste doelstellingen de laatste jaren meer en meer centraal stellen, een indruk die ook bevestigd wordt door de reacties van de docenten in dezelfde rubriek ‘Lijsten & lessen’.

Op z'n minst kun je zeggen dat er wel enige beweging in het literatuuronderwijs zit. De klachten van leerlingen en docenten, die we hiervoor genoemd hebben, kent men blijkbaar (ook van elkaar) en men komt elkaar wel tegemoet. Vreemd is het dan, dat de kritiek niet fundamenteel verandert. De docent is wel opgeschoven naar de leerling, is hem vaak tegemoet gekomen, bijvoorbeeld op het punt van de oudere letterkunde, maar een werkelijke grensdoorbreking heeft (nog) niet plaatsgevonden. Ik denk dat het daarvoor tijd wordt. Hierna wil ik een voorstel doen, hoe de grens doorbroken kan worden, welke voordelen dat met zich meebrengt, welke valkuilen er zullen opdoemen en hoe de meeste bezwaren van zowel de leerlingen als de leraren met mijn voorstel geëlimineerd kunnen worden. Daar staat wel een prijs tegenover en dat zal velen niet meevallen: het bastion van de literatuur moet gesloopt worden en de nieuwe burcht bestaat uit een samenstel van volwassenliteratuur en jeugdboeken.

In veel gevallen bereidt de leerling zich voor op een boekenlijstgesprek dat er zo uitziet: de docent ‘overhoort’ de gelezen boeken, vraagt globaal naar de inhoud, komt met standaardvragen over thematiek, constructie, motieven, perspectief e.d. en vraagt tenslotte kort de mening van de leerling over het boek. Op deze wijze maak je van Nederlands een zaakvak. De leerling hoeft het gelezene slechts te reproduceren. Alsof een gelezen boek een brok (aardrijkskundige, geschiedkundige of andere) kennis is, die de leerling tot zich neemt en op het schoolonderzoek moet kunnen spuien.

Het karakteristieke van een gesprek over boeken is nu juist dat de gehele persoon van de lezer in het geding is, de jongere met zijn voor- en afkeuren, zijn (nog geringe) levenservaring en zijn (nog beperkte) kennis van de wereld. Het boek doet je iets... of niets, maar het roept in ieder geval een reactie op: althans, als men met benul en inzet leest. Het lezen van fictionele teksten vergt een andere houding dan het lezen van informatieve teksten, waar het gaat om het opnemen van een hoeveelheid kennis. Het merkwaardige is nu, dat de boekenlijstgesprekken veelal gevoerd worden alsof het om informatieve boeken gaat (wat staat er?; soms: hoe staat het er?), terwijl het fictionele teksten zijn, waarbij het gaat om andere vragen: welke reactie heeft dit boek bij je opgeroepen?; hoe beoordeel jij het optreden van de hoofdpersoon?; welke beslissingen van de hoofdpersoon vind je aanvechtbaar en waarom?; hoeveel lijkt de wereld van het boek op jouw wereld? Met andere woorden: het gesprek moet zich op de communicatiesituatie tussen lezer en boek richten en dat gebeurt hier en daar wel, maar in het algemeen nog te weinig.

Waarom dat zo is, laat zich wel raden. Het ouderwetse afvragen van de inhoud is gemakkelijker, (schijnbaar) objectiever en beter beheersbaar. Het geeft ook meer houvast, sluit beter aan bij de traditionele opleiding van de docent en vergt minder improvisatievermogen. Een echt gesprek of werkelijke discussie over het leesavontuur van *deze* leerling met *dit* boek vergt aanzienlijk meer van beide

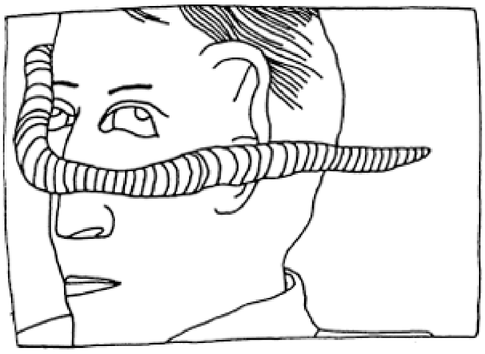
gesprekspartners: de leraar moet echt open staan voor de leeservaring van de leerling en meer op voet van gelijkheid praten over de reacties op het gelezene. Deze aanpak vereist behoorlijk wat techniek om steeds ook het boek in het gesprek te houden. Alleen de mening van de leerling aan de orde stellen is niet de bedoeling: dit werkt frustrerend en bovendien schiet je dan je doel voorbij. In ‘Lijsten & lessen’ vertelt een leerling hoe het misliep: ‘Ik heb heel wat verhalen gelezen voor m'n schoolonderzoek-havo en m'n leraar vroeg toen heel oppervlakkig naar mijn mening, niet meer. Ik kreeg een zeven, zonde van al die boeken die ik gelezen heb.’ Zo moet het dus niet: de leerling moet steeds weer terug naar de tekst gebracht worden. De leerling op zijn beurt kan zich niet meer verschuilen achter een gekopieerd uittreksel: hij moet met de billen bloot en laten zien dat hij met verstand gelezen heeft. Hij heeft zich meer moeten inleven, hij heeft meer moeten nadenken over de (hoofd)personen: hun karakters, hun beslissingen, hun motieven om tot een beslissing te komen. De leerling heeft deze zaken met zijn eigen ervaring, kennis en visie moeten vergelijken.

Het zal duidelijk zijn, dat deze manier van praten over de gelezen boeken hemelsbreed verschilt van de oudere aanpak. Dat is hard nodig, want er is iets fundamenteel mis met de gebruikelijke gang van zaken: de oude aanpak leidt tot napraten van een uittreksel, een afkeer van lezen en - het ergst van al - tot een verkeerde leeshouding (informatief lezen i.p.v. belevend lezen). Ben van Gool heeft dit ook aangestipt in zijn bespreking van *Oeroeg* in Diepzee, jrg. 3, nr. 3: ‘Er is iets hoogst zieligs aan de hand met boektitels die regelmatig op literatuurlijsten verschijnen. Ze leiden een schijnbestaan. Ze worden niet meer gelezen om tot leven te worden gewekt, maar om dienst te doen als “nummer-zoveel” op de lijst. Boeken als *Oeroeg...*, maar ook het werk van bijvoorbeeld Jan Wolkers hebben in de leescultuur op middelbare scholen geen schijn van kans op leven. Ze worden gelezen om samengevat te worden en vervolgens afgevraagd. De leerling die tijdens het schoolonderzoek Wolkers weet te reduceren tot de kreten “seks, hel, dood, verrotting, dierenliefde, vaderhaat, bijbel en eenzaamheid”, loopt een heel behoorlijke kans om als een goede lezer het examenhok te verlaten met het cijfer 8. Een gediplomeerde anti-lezer is geboren. *Oeroeg* en zijn lotge-

noten bestaan in dit literatuuronderwijssysteem nog maar als uittreksel, waarover de bekende antwoorden worden gegeven die tot bekende cijfers leiden.'

Vervolgens geeft hij aan hoe het wel zou moeten, een voorstelling van zaken die ik van harte onderschrijf en die ook in de praktijk heel goed werkt, zo heb ik ondervonden: 'Modern literatuuronderwijs is erop uit, om leerlingen uitspraken te ontlokken over de *werking* die een tekst voor hen heeft. Het gaat daarbij niet meer om (bekende) vragen van het type: Welke tijdsstructuur vertoont dit verhaal?, maar om vragen van het type: Vind jij dat Oeroeg, aan het eind van het verhaal, recht heeft om tegen de ik-figuur te zeggen: 'Ga weg. Je hebt hier niets te maken'? Begrijp jij waarom Oeroeg dit zegt? Kun je je voorstellen, waarom de ik-figuur dit niet echt kan accepteren? In deze opvatting over literatuuronderwijs wordt dus een poging ondernomen, om niet langer alleen de tekst serieus te nemen, maar ook de lezende leerling met zijn eigen gedachten-, gevoels- en belevingswereld. Het belangrijkste beoordelingscriterium (voor de cijferbeoordeling... want dat moet helaas) is de persoonlijke betrokkenheid van de leerling. In de voorbereiding op het schoolonderzoek zeg ik tegen mijn leerlingen: 'Je moet me laten horen, dat je met "benul" gelezen hebt. Ik wil horen over je woedes, je verontwaardiging, je begrip, je antipathieën, je sympathieën, je kennis van de stof, je denkbeelden over de beschreven problematiek, je eigen standpunten, je beoordeling van bepaalde passages. Ik wil jouw verhaal horen over *Oeroeg* en dat afzetten naast (of tegenover) mijn eigen leeservaringen.'

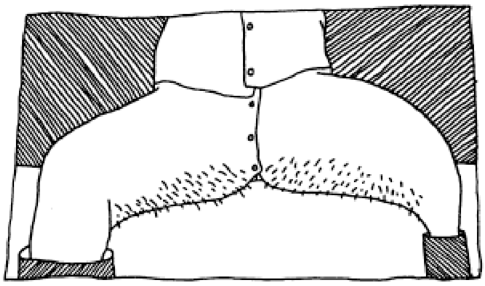
Behalve de wijze van afvragen op het schoolonderzoek vormt ook de soort boeken die de leerling moet lezen een groot struikelblok voor goed leesonderwijs. Het feit dat de gemiddelde leerling voor zijn lijst naarstig op zoek gaat naar dunne en bekende boekjes (*Het bittere kruid*, *Wierook en tranen* e.d.), terwijl hij vrijwillig en met plezier dikke pillen als *Kruistocht in spijkerbroek*, *Terug uit het verleden* of *Oorlog zonder vrienden* leest, geeft een aanwijzing over wat er mis is. De meeste literaire boeken zijn voor vrijwel alle mavo-scholieren, het grootste deel van de havo-leerlingen en een deel van de vwo-ers gewoon te moeilijk; ze stellen te hoge eisen. Dat geldt soms voor het taalgebruik, maar meer nog voor de vaak gecompliceerde constructie van het boek en de thematiek die er aan ten grondslag ligt. Wie elk jaar boekenlijstgesprekken voert, weet uit ondervinding hoe volstrekt wereldvreemd het leeuwedeel van de scholieren tegen de problematiek die literatuur aan de orde stelt, aankijkt. Met name in het gesprek 'nieuwe stijl', waar de lezende leerling veel meer aan bod komt, blijkt de kloof tussen de wereld van het boek en die van de leerling. De Nederlandse literatuur maakt het de leerling ook niet eenvoudig. In veel boeken zit weinig verhaal en juist dat zoeken de scholieren: actie, spanning en avontuur in de omlijsting van een concreet, grijpbaar gebeuren. De reflectie en het gepsychologiseer in veel boeken spreekt hen volstrekt niet aan. Het gebeurt regelmatig dat een leerling zelfs gewoon niet begrijpt waar het boek over gaat. Hoe moet er dan een zinvolle werking van het boek op de leerling uitgaan? Literatuur doet een beroep op zaken die het begripsvermogen van een 16- of 17-jarige al snel te boven gaan, hoe goedwillend of hoe vlijtig de leerling ook is. Vooral bij leerlingen die hard werken en zich goed voorbereiden zie je regelmatig de meest fundamentele vorm van verbalisme opduiken: ze vertellen braaf wat de thematische kernbegrippen van bijv. Mulisch, Hermans of Wolkers inhouden, maar als een docent doorvraagt of verband legt met het gelezen boek ('wijs dat thema eens in dit boek aan'), blijkt een leerling een stel uit het hoofd geleerde zinnen te hebben gereproduceerd uit een uittrekselboek of een achtergrondboekje, zinnen en termen die hem in feite niets, maar dan ook niets zeggen.



De belevingswereld van de leerling in deze leeftijd vindt in de literatuur weinig of geen aanknopingspunten. ‘Te weinig straatrumoer’ in de Nederlandse literatuur heeft Ton Anbeek eens beweerd en hoewel hij veel kritiek op dat standpunt heeft gekregen, kan hij best wel eens gelijk hebben, als we kijken naar wat de middelbare scholier met de literatuur kan beginnen.

Nu draait het bij dit cruciale punt, nl. de kloof tussen de wereld van de jongere en die van het literaire boek, om de doelstelling die men met het literatuuronderwijs heeft. Kwaadaardig redenerende lieden zeggen bijvoorbeeld: alles goed en wel, maar de belevingswereld van de jongelui speelt bij vakken als natuurkunde, scheikunde of wiskunde ook geen enkele rol; ze moeten maar gewoon leren wat hun aan kennis en vaardigheden aangeboden wordt. De meeste docenten in de moedertaal redeneren gelukkig niet zo, maar er is toch een vrij grote groep die meent dat in het literatuuronderwijs cultuuroverdracht een belangrijke rol moet spelen. Sommigen beperken zich zelfs volledig daartoe. Zij menen dus dat het *niet* erom gaat dat de leerling op zijn eigen belevingsniveau aangesproken dient te worden. Integendeel, de leerling moet maar moeite doen die ingewikkeld gebouwde en thematisch gecompliceerde romans te lezen en te begrijpen, ook als hij er niets mee kan in zijn proces van persoonlijkheidsvorming. En dan maar klagen dat ze niet lezen, uittreksels navertellen en achtergrondboekjes napraten! En maar kritiek hebben op het

feit dat ze van die dunne, afgezaagde en eenvoudige boekjes lezen! Vind je het gek?



Ik heb sterk de indruk dat precies hier de fundamentele problematiek ligt. Wie kent niet in z'n directe omgeving mensen die graag lezen en het lezen voor de lijst desondanks een ramp vinden of vonden? Voor onderwijsmensen is dit verschijnsel aan de orde van de dag, tenminste als zij vasthouden aan de eis van het lezen van te moeilijk, te hoog gegrepen literair werk. Wil het lezen voor de lijst zin hebben, wil men praten over de werking van de tekst, wil het lezen enige vormende waarde voor de persoonlijkheid van de leerling hebben, dan zal men bij zichzelf eens te rade moeten gaan, of het niet verstandiger is dát soort boeken toe te staan, waarmee de leerling wél uit de voeten kan, waarin wel een verband met zijn wereld gelegd wordt, waarover hij wel kan praten, omdat het op zijn niveau geschreven is en een problematiek aan de orde stelt, waar de 17-jarige mee uit de voeten kan. En dan komt de vraag aan bod in hoeverre het lezen van jeugdboeken niet een zinvol alternatief is. Dat betekent niet dat het met literaire boeken op de lijst geheel afgelopen is. Men kan bijvoorbeeld aan een combinatie van jeugdboeken en literatuur denken (al of niet rond een thema); afhankelijk van het schooltype past men het aantal jeugdboeken aan: in havo half om half, in vwo driekwart literatuur en éénkwart jeugdboeken.

Het toestaan van jeugdboeken heeft een aantal voordelen, waarvan één van de belangrijkste is dat de leerling weer werkelijk - en met plezier - aan het lezen slaat. Natuurlijk, er zijn en er blijven leerlingen die je niet aan het lezen krijgt, ook niet met jeugdboeken, maar de kans dat het wel lukt met jeugdliteratuur is vele malen groter dan met volwassenliteratuur. Niet alleen wordt dat geïllustreerd door de praktijkervaringen van docenten die zo werken, maar het is ook zichtbaar aan het succes van enkele jeugdboeken en semi-jeugdboeken op de top-100 van de Diepzee-enquête 1986 onder 1400 havo-en vwo-scholieren. Op de waarderingslijst staan de boeken van Yvonne Keuls hoog (resp. op de 5de, 12de en 27ste plaats); ik reken ze tot de semi-jeugdboeken, omdat ze alle kenmerken van een jeugdboek hebben: vlot verteld; actie, avontuur en spanning; een herkenbare, concreet aangeduide problematiek; een taalgebruik dat afgestemd is op 16/17-jarigen. Bovendien rekenen veel docenten die boeken niet tot de literatuur en op sommige scholen mogen ze zelfs niet op de lijst.

Nog duidelijker is het bij de echte jeugdboeken. Blijkens de frequentie-lijst worden ze nog weinig toegestaan op deze schooltypen (betrek de mavo's bij je onderzoek en je ziet de tendens nog sterker; meer dan de helft van de top-10 zal dan uit jeugdboeken bestaan): *Kruistocht in spijkerbroek* op 66, *Oorlogswinter* op 72, *Het onzichtbare licht* op 89. Kijk je nu in de waarderingslijst, dan staan deze boeken resp. op 25, 45 en 16! Ter vergelijking: *Het bittere kruid*, *Wierook en tranen* en *Kort Amerikaans* staan in de waarderingslijst resp. op 51, 52 en 75; *Oeroeg*, *Het dwaallicht* en *Bleekers zomer* zelfs op resp. 94, 97 en 100! Op de lijst van de beste Nederlandse schrijvers scoren de jeugdboekenauteurss eveneens hoog (plaats 14, 19 en 20),

waarbij men nogmaals in aanmerking moet nemen dat veel scholieren deze auteurs (nog) niet op hun lijstje mogen zetten.

Het is nuttig en verhelderend eens te kijken naar de literaire boeken die wel hoog in de waarderingslijst scoren. Gezien onze gedachtengang hierboven zouden het boeken moeten zijn die vlot verteld zijn, actie en spanning bezitten, een herkenbare situatie beschrijven, in een niet al te moeilijk taalgebruik gesteld zijn, een concrete problematiek aan de orde stellen en thematisch en qua constructie niet overdreven moeilijk zijn: met andere woorden, wel literatuur (dat is nu eenmaal verplicht op dit moment), maar niet de kenmerken van literatuur bezittend (volgens veel leerlingen). Voor de meeste boeken gaat het genoemde rijtje kenmerken op, al bezitten niet alle boeken uit de top-10 van de waarderingslijst alle kenmerken. Een aantal karakteristieken bezitten *De donkere kamer van Damocles* (staat op 1), *De Aanslag* (2), *Het gouden ei* (6; zie het interview met Tim Krabbé elders in dit nummer), *De kroongetuige* (7), *Ik had een wapenbroeder* (8) en *Kinderjaren* (10). *Montijn* (3) en *Het verrotte leven van Floortje Bloem* (5) bezitten vrijwel alle kenmerken. Blijven twee moeilijk verklaarbare keuzes over: *Vanwege een tere huid* (4) en *Hersenschimmen* (9).

Toch is het beeld duidelijk en sterkt deze waarderingstop-10 ons in de overtuiging dat het toestaan van jeugdboeken tot gevolg zal hebben dat de leesbereidheid en het leesplezier zullen toenemen. Maar, zo kan men tegenwerpen, wat heb ik aan leesbereidheid en leesplezier, als men rotzooi wenst te lezen: als ik strips toesta, of de Bouquet-dan wel de Jasmijn-reeks, slaat men ook eerder aan het lezen. Deze redenering gaat op een aantal punten mank. Daarvoor moeten we kijken naar de kwaliteit van de toegestane jeugdboeken en de mate waarin er verbanden gelegd kunnen worden met de volwassenliteratuur.

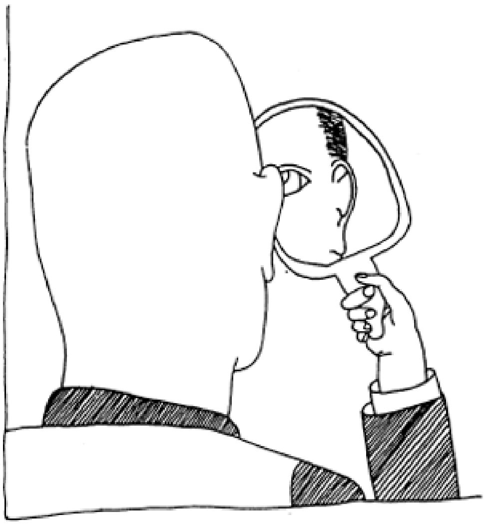
Veel docenten Nederlands beschouwen hun eis literatuur te moeten lezen als een waardecriterium: dit boek mag je lezen, want het is waardevol, omdat 'men' het tot de literatuur rekent. Zo'n criterium kan (en moet!) men ook voor de jeugdliteratuur hanteren. Er bestaat nl. net zo goed een algemene overeenstemming over wat goede jeugdboeken

of goede jeugdboekenauteurs zijn. Over de kwaliteiten van de boeken van (ik maak nu een keuze; je kunt er meer bij nemen) Miep Diekmann, Thea Beckman, Guus Kuijer, Jan Terlouw, An Rutgers van der Loeff, Tonke Dragt, Karel Eykman, Evert Hartman, Tonny Vos, Anke de Vries, Jan de Zanger, Willem Wilmink, Hans Dorrestijn, Imme Dros, Henk Barnard, Els Pelgrom en Annet van Battum is men het wel eens. Over sommige anderen is de mening verdeeld: in de literatuur is dat niet anders (Cor Bruyn, Jan de Hartog, Jan Mens, Herman Pieter de Boer, Guus Luyters, Olaf J. de Landell). Grensgebieden bestaan nu eenmaal en de docent bepaalt waar die grens ligt, zowel bij de literatuur als bij de jeugdboeken. Het lijkt mij bij jeugdboeken heel belangrijk een waardecriterium te stellen: dit mag wel en dit absoluut niet op de lijst. Het is slechts een klein praktisch probleem, dat veel docenten Nederlands zich nog even op de jeugdliteratuur moeten inlezen. Het enige echt nieuwe probleem bij jeugdboeken is het bepalen van de ondergrens bij kwalitatief gewaardeerde auteurs: Guus Kuijers *Drie verschrikkelijke dagen* is acceptabel, maar *Een gat in de grens* vindt menig docent waarschijnlijk te eenvoudig; van Miep Diekmann spreekt *Dan ben je nergens meer* deze leeftijdsgroep zeer aan, maar *Total loss, weet je wel* reserveren we voor jongere kinderen. Dit probleem kan alleen met een keuzelijst (al of niet met een puntensysteem gecombineerd) opgelost worden: alleen de door de docent opgegeven titels mogen gelezen worden. Maar ook nu weer: gaat het bij literaire boeken op de scholen anders? Mijn ervaring is dat vrijwel alle docenten ook bij de literatuur met zo'n keuzelijst werken.

In zo'n keuzelijst kan meteen de aansluiting tussen jeugdboeken en literatuur verwerkt worden, sterker nog: moet men de leerling verder verwijzen, in de hoop dat zijn blik verruimd en zijn inzichten verdiept worden, voor zover hij er aan toe is. De historische jeugdboeken van bijvoorbeeld Thea Beckman of Tonny Vos koppelt men aan de historische romans van bijvoorbeeld Hella Haasse, de jeugdboeken over de oorlog (als Jan Terlouws *Oorlogswinter* of Evert Hartmans *Oorlog zonder vrienden*) verbindt men met het werk van Marga Minco, W.F. Hermans (*De donkere kamer* of *Het behouden huis*) of Harry Mulisch (*De Aanslag* of *Het stenen bruidsbed*), jeugdboeken over liefde (eerste liefde, kennismaking met erotiek, verliefd zijn) brengt men met literaire liefdesromans in verband.

Wie eenmaal deze opzet - al of niet als eenmalig experiment - uitgevoerd heeft, zal tot onthutsende conclusies komen. Een gesprek waarin de werking van de tekst op de leerling centraal staat over bijvoorbeeld oorlogsboeken, waarbij zowel jeugdboeken als literaire werken op de lijst staan, toont binnen tien minuten aan dat de problematiek die de literatuur stelt, volstrekt buiten de verbeeldings- en begripswereld van de 16- tot 18-jarigen valt. De examenkandidaat kan oneindig veel meer met *Oorlog zonder vrienden* dan met *Het stenen bruidsbed* of zelfs *De Aanslag.* En is een diepgaand gesprek over het jeugdboek van Evert Hartman minder zinvol dan een moeizame, oppervlakkige gedachtenwisseling over Mulisch' meesterwerken? Dat betwijfel ik sterk. Nog sterker geldt dit verschijnsel bij een thema als liefde: over Karel Eykmans *Liefdesverdriet* of *Liefdewerk oud papier* kan naar mijn praktijkervaring de leerling veel zinvoller en indringender discussiëren dan over Wolkers' *Turks fruit.* Eykmans boeken herkent hij, kan hij met eigen ervaringen en gevoelens plaatsen, becommentariëren en bediscussiëren; de liefdesgeschiedenis uit *Turks fruit* staat ontzaglijk ver van hem af. De verlegen hoofdpersoon uit *Een vlucht regenwulpen* zegt hem niets, de opbloeiende liefde tussen de verlegen hoofdpersonen in An Rutgers' *Als je zou durven* daarentegen alles. Waarom zou je een leerling confronteren met een thema of een problematiek waar hij geestelijk nog (lang) niet aan toe is, als er een prachtig alternatief ligt in de vorm van een kwalitatief onverdacht jeugdboek, dat wel binnen het blikveld en

begripswereld ligt? Het verruimen van de blik kan alleen, als er voldoende aanknopingspunten met je eigen leven bestaan: de literatuur geeft zulke aanknopingspunten voor deze leeftijdsgroep meestal niet, veel goede jeugdboeken - en ze zijn tegenwoordig ruim voorhanden - juist wel. De leerlingen aan het lezen krijgen met boeken en onderwerpen die hen boeien, waar hun interesse naar uit gaat, dát moet toch bovenaan elk doelstellingenlijstje staan? Zijn sommige leerlingen wel aan volwassenliteratuur toe: prima, onthou ze die zeker niet; maar eis niet de confrontatie met hooggestemde literaire werken als duidelijk is dat deze ontmoeting alleen de afkeer van lezen verhoogt. Misschien levert het literatuuronderwijs dan wat minder anti-lezers op.



Frequentielijst:

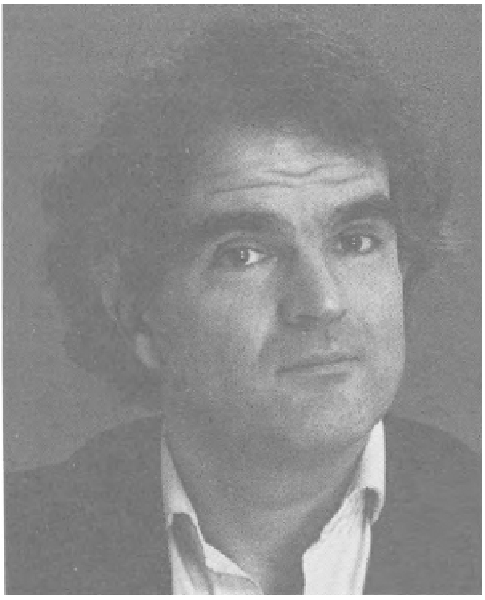
1.	De Aanslag, H. Mulisch	45,9%
2.	De donkere kamer van Damocles, W.F. Hermans	30,9%
3.	Het bittere kruid, Marga Minco	30,8%
4.	Wierook en tranen, W. Ruyslinck	22,4%
5.	Twee vrouwen, H. Mulisch	21,4%
6.	Kort Amerikaans, J. Wolkers	18,1%
7.	Turks fruit, J. Wolkers	18,1%
8.	De moeder van David S., Y. Keuls	17,3%
9.	De val, M. Minco	15,8%
10.	Het verrotte leven van Floortje Bloem, Y. Keuls	15,1%
11.	De kroongetuige, M. 't Hart	13,4%
12.	Een vlucht regenwulpen, M. 't Hart	12,2%
13.	Veertig, K. van Kooten	11,8%
14.	Het gevaar, J. Vandeloo	11,6%
15.	Bint, F. Bordewijk	10,8%
16.	Oeroeg, H. Haasse	10,2%
17.	Het behouden huis, W.F. Hermans	10,2%
18.	De komst van Joachim Stiller, H. Lampo	9,8%
19.	De vierde man, G. Reve	9,7%
20.	Koot graaft zich autobio, K. van Kooten	8,7%
21.	De Herberg met het Hoefijzer, A. den Doolaard	8,5%
22.	Mijn tante Coleta, R.J. Peskens	8,1%
23.	Het Achterhuis, A. Frank	7,3%
24.	Kaas, W. Elsschot	6,8%
25.	Van de koele meren des doods, F. van Eeden	6,3%

26.	De vuilnisroos, B. Borgart	5,9%
27.	En dan is er koffie, H. Meinkema	5,6%
28.	Nooit meer slapen, W.F. Hermans	5,2%
29.	De kleine Johannes, F. van Eeden	5,2%
30.	Een roos van vlees, J. Wolkers	5,0%
31.	Hersenschimmen, J. Bernlef	4,9%
32.	Max Havelaar, Multatuli	4,9%
33.	De Metsiers, H. Claus	4,7%
34.	Karakter, F. Bordewijk	4,7%
35.	Bezonken rood, J. Brouwers	4,5%
36.	Modernismen, K. van Kooten	4,4%
37.	Tjeempie, R. Campert	4,4%
38.	Jan Rap en z'n maat, Y. Keuls	4,4%
39.	Het leven is verrukkulluk, R. Campert	4,4%
40.	Robinson, D. Meijsing	4,3%
41.	Montyn, D.A. Kooiman	4,3%
42.	Liefdesschijnbewegingen, R. Campert	4,2%
43.	Kees de Jongen, Th. Thijssen	4,0%
44.	Brandende liefde, J. Wolkers	4,0%
45.	Kinderjaren, J. Oberski	4,0%
46.	Ivoren wachters, S. Vestdijk	3,9%
47.	De stille kracht, L. Couperus	3,9%
48.	Hedonia, K. van Kooten	3,7%
49.	Terug naar Oegstgeest, J. Wolkers	3,6%
50.	Het meisje met het rode haar, Th. de Vries	3,6%

Waarderingslijst:

1. De donkere kamer van Damocles, W.F. Hermans
2. De Aanslag, H. Mulisch
3. Montyn, D.A. Kooiman
4. Vanwege een tere huid, A. Koolhaas
5. Het verrotte leven van Floortje Bloem, Y. Keuls
6. Het gouden ei, T. Krabbé
7. De kroongetuige, M. 't Hart
8. Ik had een wapenbroeder, M. 't Hart
9. Hersenschimmen, J. Bernlef
10. Kinderjaren, J. Oberski
11. Modernismen, K. van Kooten
12. De moeder van David S., Y. Keuls
13. Tot waar zal ik je brengen?, A. Koolhaas
14. De vijand, J. Vandeloo
15. De droomkoningin, M. 't Hart
16. Het onzichtbare licht, E. Hartman
17. Nooit meer slapen, W.F. Hermans
18. Koot graaft zich autobio, K. van Kooten
19. Erik, of het klein insectenboek, G. Bomans
20. Het meisje met het rode haar, Th. de Vries
21. Twee vrouwen, H. Mulisch
22. Ik, Jan Cremer, J. Cremer
23. Hedonia, K. van Kooten
24. De meisjes van de suikerwerkfabriek, T. de Loo
25. Kruistocht in spijkerbroek, Th. Beckman Schoolidyllen, T. Naeff
26. De ogen van Roosje, C. Lennart
27. Jan Rap en z'n maat, Y. Keuls
28. Twee vorstinnen en een vorst, R.J. Peskens
29. De Harm en Miepje Kurk Story, R. Campert
30. Ivoren wachters, S. Vestdijk
31. Het huis der onbekenden, J. Vandeloo
32. Karakter, F. Bordewijk
33. Veertig, K. van Kooten
34. Mijn tante Coleta, R.J. Peskens
35. De koperen tuin, S. Vestdijk Golden Ophelia, W. Ruyslinck
36. Het fregatschip Johanna Maria, A. van Schendel
37. De komst van Joachim Stiller, H. Lampo
38. Noodlot, L. Couperus
39. Stenen voor een ransuil, M. 't Hart
40. Sil de strandjutter, C. Bruyn
41. Kees de Jongen, Th. Thijssen
42. Villa des roses, W. Elsschot
43. Max Havelaar, Multatuli
44. Beekman en Beekman, T. Kortooms
45. Oorlogswinter, J. Terlouw
46. De aansprekers, M. 't Hart
47. Van oude mensen..., L. Couperus
48. De vierde man, G. Reve
49. Liefdesschijnbewegingen, R. Campert
50. Lijmen, W. Elsschot

Hanneke Eggels
Je moet wind tegen hebben...
In gesprek met Tim Krabbé



Tim Krabbé, foto: Gerhard Jaeger

Veertigers kenden hem al van het satirische televisieprogramma uit de jaren zestig: *Hadimassa.* Hij studeerde ooit psychologie aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam, maar ruilde deze studie in voor het beroep van schrijver. Hij verdiende zijn sporen als schaker en wielrenner. In zijn Amsterdamse grachtenappartement staan daarvan stille getuigen. Van de twee racefietsen werd, toen ik er was, een een glimmend rode verplaatst toen zijn zoontje van bijna een jaar vergeefse pogingen deed ernaar toe te lopen. Twee computers beheersen het blikveld.

Zijn boek *Het gouden ei* wordt veel gelezen in de derde en vierde klas van de middelbare school: dun en spannend. *De Renner* staat al maanden bovenin de boekentoptien.

Je hebt voor het schrijverschap gekozen. Dat weerhield je er niet van ook als schaker en later als wielrenner naam te maken.

Wat betreft het wielrennen was het mijn liefde voor cijfers die een rol speelde. Het idee dat ik iedere dag een tijdrit zou gaan rijden en dan een schriftje vol met tijden, tussentijden en cijfers, dat trok me aan. Ik wist dat ik wilde schaken toen ik twee jongetjes op school bezig zag met een steekspelletje, zo'n plastic doosje met lullige stukjes.

Maar schrijven wilde ik al toen ik veertien was. Eigenlijk was het een irrationele, maar bewuste keuze. De grote liefdes in je leven komen in één opzicht overeen: in eerste instantie doe je een irrationele keuze. Ik begon later als schrijver vrij conventioneel. Er is heel wat geploeterd voordat ik werd uitgegeven. Het hele klassieke scala van afwijsbriefjes van alle uitgevers van Amsterdam is in mijn bezit. Ik wist dat je excentriek moest zijn om je te onderscheiden en ook dat ik heel beroemd wilde worden. Speciale belangstelling voor literatuur was er niet. Als schrijver in spé was ik niet goed op gang. Op school haalde ik maar matige cijfers voor mijn opstellen. Ik had net zo goed een geigerteller op mijn hoofd kunnen

monteren, want heel lang had ik last van het idee dat alles wat rechtstreeks uit het brein komt heilig was. Het corrigeren en kritisch lezen van je eigen tekst was taboe. Ik maakte een valse start, versterkt door de rol van mijn vader, een kunstschilder, die veel theorieën over kunst had. Niet bepaald voordelig in mijn ontwikkeling als schrijver.

In de verhalenbundel De stad in het midden *kies je een alter ego Louis Hanraads. Deze hoofdpersoon heeft als vader een kunstschilder, die als docent tekenen persé de creatieve ontwikkeling van zijn leerlingen wil stimuleren. Alles mag, als het maar uit jezelf komt. Jonge Hanraads bestrijdt zijn vaders opvattingen. Hij heeft behoefte aan regels en normen...* De strijd tussen de vrije expressie en de weergave van de werkelijkheid is het thema van dat verhaal. Mijn vader heeft zich indertijd tamelijk gegriefd gevoeld door het beeld dat ik van de tekenleraar in dat verhaal 'De paardentekenaar' had geschetst. De film van het verhaal weigerde hij te zien. Hij vond dat 'zijn' rol daarin verkeerd werd weergegeven en dat is ook zo. Nu vind ik het terecht dat hij zich gekrenkt voelde. Zijn opvattingen over creativiteit moeten ook in zijn tijd worden gezien.

Jeroen en ik zaten op school in een tijd dat systematisch iedere creativiteit de kop werd ingedrukt. Mijn vader heeft zeer aanwijsbare invloed gehad op de ontwikkeling van het tekenonderwijs met een serie boeken die nog steeds als handleiding worden gebruikt op pedagogische academies. In de praktijk waren zijn tekenlessen een feest. Er werden op school technieken gebruikt die tot die tijd nog niet toegepast waren. Ik wilde daarentegen juist een doel op een voetbalveld kunnen natekenen!

Mijn mening over zijn opvattingen over creativiteit zijn echter niet veranderd. Ik vind dat de kunstenaar eerst het ambacht moet beheersen en normale zinnen moet kunnen schrijven - het uiten komt wel. Schrijf eerst maar eens een goed opstel! Louis Hanraads heeft ook behoefte aan regels en normen, en die figuur ben ik zelf. Mijn vader heeft

me dat voetbalveld later overigens wel leren tekenen.

In hetzelfde boek staat een kort zinnetje: 'De meeste van zijn maningen was ik in de loop der jaren gaan delen, maar dat had ik hem nooit gezegd.'

Mijn vader en ik hebben allebei sterke karakters, dus we zijn het nog steeds niet altijd eens. Hij is inmiddels tachtig en ik vierenveertig. Het is een sterke man. Hij schildert nog de hele dag en hij schrijft ook. Toen Jeroen en ik kinderen waren, schreef hij een feuilleton voor ons, dat elke ochtend voor ons klaar lag, over Pol en Bijkôh die allerlei avonturen beleefden.

Je komt uit een creatieve familie. Je moeder is filmvertaalster, vader kunstschilder, broer filmacteur.

Mijn moeder kwam vanuit een administratieve functie vanwege haar interesse in taal als vertaalster op een filmkantoor. Ze had zeker ook literaire ambitie. Ooit is er een reisimpressie van haar geplaatst in De Groene en in de jaren vijftig of zestig schreef ze een bakvissenserie over de hoofdpersoon Maartje de Wit, gebaseerd op het hoorspel *De jeugd vliegt uit.*

Ze is een echte lezeres en ze weet heel veel van de Nederlandse literatuur. Vierenzeventig is ze en ze zit nog steeds achter de schrijfmachine om films te vertalen. Van moederskant zijn we in de verte overigens nog familie van Meryl Streep. Een verre oom van ons heette Streep, omdat hij afstamde van geëmigreerde analfabeten, die, als ze hun naam moesten schrijven, zeiden: 'Zet u maar een streep.' Het is leuk om zulke ouders te hebben, die op hun leeftijd zo alert, helder en werkzaam zijn, met plezier in het leven. Ik ben daar erg trots op. Voor mijn moeder hebben haar zoons, gezien haar interesses, zo'n beetje haar dromen ingevuld, want het is toch niet niks een zoon te krijgen die zo ongeveer de beroemdste filmacteur van Nederland is.

Is er broederlijke rivaliteit tussen Jeroen en jou?

Ik ben op een bepaalde manier wel heel erg jaloers op Jeroen, vooral op zijn werklust en vechtlust. Als jongere zoon had hij een zeker voordeel: hij was de jongere zoon, en dat is een handicap. Er is niets zo mooi als de combinatie van talent en handicap. Zoals wij zijn opgevoed was de tweede te zijn zeker een handicap. Ik als oudste had een aura en ik was bij voorbaat een genie, vooral met wat dweperige tantes. In het nakomertje waren die niet meer geïnteresseerd. Een klassiek voorbeeld van het lelijke-eendje-thema. Later blijkt het jong zich heel bijzonder te ontpoppen en zelf het vermogen te hebben te vechten en absoluut zeker te weten dat hij iets kan.

Bovendien is er de factor van het ook inderdaad hebben van talent. Ik heb in het begin last gehad van te veel wind mee. Je moet wind tegen hebben...

Zou je willen dat je zoon in jouw voetsporen zou doorgaan?

Tot mijn dertigste riep ik domme dingen als in de liedjes van Boudewijn de Groot: Een zakenman met een bord voor zijn kop. Nu ben ik wel in staat om het creatieve en bewonderenswaardige in te zien van iemand die een zakenimperium weet te stichten. Ik hoop dat mijn zoon iets creatiefs gaat doen, maar dan breder dan ik op m'n vijfentwintigste. Hij moet óf wereldkampioen schaker worden, óf de Tour de France winnen, óf de Nobelprijs voor literatuur krijgen. Eén van de drie is genoeg...

Zo prestatiegericht ben ik nu ook weer niet. Maar om hem nou als wiskundeleraar in Deventer te zien stranden...

Hoe denk je over succes?

Succes is heel belangrijk, maar het komt als je er geen behoefte meer aan hebt. In die zin heb je nooit succes, want je hebt er nooit wat aan. Nee, dat is niet helemaal waar, want je kunt plotseling een boek geschreven blijken te hebben, zoals Jan Kuitenbrouwer met *Turbotaal*, waarvan honderdduizenden exemplaren verkocht zijn. Ik ben nooit in de buurt geweest van het grote literaire succes, maar wie weet gebeurt het nog eens.

Onlangs werd in de Volkskrant jouw roman Het gouden ei *in gunstige zin vergeleken met* The case of Thomas N. *van John David Morley. Vooral de theorie van de moordenaar zonder motief en de voorbereidingen op de moord zouden in detail overeenkomen.*

Ja, dat was heel leuk. Nabokov schreef eens dat het vleiender is om in een voetnoot te worden genoemd, dan dat er een monografie aan je wordt gewijd. Wat ook leuk is: antwoord te zijn in een quiz op de televisie. Minder vleiend is coverstory te zijn in de Haagse Post of een groot interview in een literair blad.

Het gouden ei is trouwens vertaald in het Engels in opdracht van de Stichting Literaire Vertalingen, maar is nog niet uitgegeven. Er is contact met Amerika over een uitgave, maar het heeft zijn lengte tegen. Een Nederlandse roman heeft veertigduizend woorden en een Amerikaanse honderdduizend standaardmaat. Een boekje van drieëntwintigduizend woorden als *Het gouden ei* is moeilijk aan de man te brengen. Het is gewoon een kort verhaal.

Een van de kenmerken van je werk is dat het vormkrachtig is.

Dat weet ik niet, ik streef van de abstracties in de literatuur niets bewust na en kan dus geen antwoord geven op vragen over stromingen en voorbeelden. Ik probeer bewust enigszins naïef te blijven. Ik heb wel bepaalde normen waaraan mijn proza moet voldoen, maar die staan niet op een papiertje bij elkaar. Die zitten in mijn persoonlijkheid.

Werk je met schema's?

Ja, ik werk met gigantische hoeveelheden omringende papieren. Zo'n dun boekje als *Het gouden ei* heeft kilo's aan begeleidend papier.

Dus je hebt van te voren uitgedacht hoe je een verhaal wilt construeren?

Ja, in grote lijnen staat het verhaal in tien seconden vast. Een belangrijk punt daarbij is dat je als je ingrediënten voor een verhaal bij elkaar gooit, niet weet of het verhaal

kansrijk is. Het is te vergelijken met stoffen die je als leek in een reageerbuis gooit. Van elke stof afzonderlijk weet je wat het is, maar niet te voorspellen valt wat de ingrediënten *samen* zullen gaan doen. Soms gebeurt er gewoon niets.

Het toeval speelt daarbij een grote rol. Ik heb net voor het radioprogramma *Het Rumoer* van de VPRO het boek van S. Dresden, *Wat is creativiteit?*, gelezen. Hij heeft het daarin niet over deze rol van het toeval in de kunst. Ezra Pound had eens een dichtregel: ‘The poets have names for the seas’, die door de zetter per ongeluk was gelezen als ‘The ports have names...’ Dat vond Pound ook mooier en dat heeft hij dus laten staan. Het is een extreem voorbeeld van het soort van beïnvloeding door toeval dat ik hier bedoel. Dus hoe je je verhaal ook in schema's uitwerkt, soms kun je gewoon niet voorzien welke kant het verhaal zelf uitwil. Als het goed is, ontdek je na verloop van tijd waarover het in wezen gaat.

Het gouden ei is daarvan een voorbeeld. Ik heb daarin een aantal sterke elementen bij elkaar gegooid, die ieder op zich al jarenlang in notitieboeken stonden. Ik noteer rubrieken als: constructies, locaties, situaties, dialoogwendingen. De droom van het gouden ei stond al twintig jaar in die schema's.

Later wees iemand mij erop dat ik 'm ook al een jaar of tien daarvoor had gebruikt in *Red Desert Penitentiary.* Dat was ik vergeten. Een andere droom in *Red Desert Penitentiary* is overigens letterlijk twaalf bladzijden lang, ook door mij gedroomd. Naast mijn toetsenbord ligt een blocnootje waarin alle dingen die ik niet meteen kan gebruiken, worden opgeschreven, zo'n vijftig per dag. Dat papier knip ik dan in strookjes die ik soms weer gebruik voor andere verhalen. Als ik een strak werkschema heb, ga ik die de volgende ochtend eerst rangschikken in mappen voor de verschillende hoofdstukken.

De namen in *Het gouden ei* waren aanleiding tot lange overwegingen. Zo was Rob de naam van de hoofdpersoon in een vroege versie van het manuscript. Later werd het Rex. Rex en Saskia hebben wel twee andere namen gehad. Ik ben bijvoorbeeld niet erg tevreden met de naam Saskia, maar ik wist niets beters. ‘Astrid’ heb ik ook nog overwogen. Gruwelijk! Een romanfiguur kan geen Astrid heten.

Bij de naam Saskia moet ik aan een trutje denken, een tamelijk uitgesproken type met dat breiwerkje. Grappig dat iemand met zo'n naam de grote liefde is van de hoofdpersoon. Die grote liefde maak je voor de lezer niet zo aannemelijk.

Ik heb toch een grote liefde willen schilderen. Misschien heeft de werkelijkheid me een beetje parten gespeeld. Het model breide heel veel, maar ik zou haar niet bepaald graag een trutje willen noemen.

De schrijver moet zich niet zo erg bewust zijn van het thema van zijn verhaal. Dat is gevaarlijk, want je loopt de kans dat je personages tot themakoelies worden, zoals dat het geval is bij veel Nederlandse literatuur. Een goed voorbeeld is de laatste roman van Hermans, *Een heilige van de horlogerie.*

Bij een ideale roman voelen zowel maker als lezer quasi-intuïtief dat het goed is. Dat voelen dat het goed is, veronderstelt een zekere bagage. Ik houd niet van schrijvers die hun werk kunnen uitleggen, maar ook niet van uitleggers van werk. Die uitlegziekte is een pretentie van literatuurcritici die uitleggen als wezen van de literatuur zien. En dan wordt *Het gouden ei* afgewezen voor een aanvullend honorarium door het Fonds van de Letteren, wegens gebrek aan diepte...

Je hebt het over de typische lafheid van de Nederlandse intellectueel die er niet op durft te vertrouwen dat iets dat aan de oppervlakte boeit, daarom ook boeiende diepten heeft.

Literatuur bedrijven en schrijven hebben weinig met elkaar te maken. Jan Wolkers is een echte schrijver, Hermans was het vroeger, Reve is er een, maar Matsier en Oek de Jong zijn literatuurbedrijvers. De machthebbers in het literaire wereldje houden van literatuur bedrijven. Over mij schrijft men: '*Het gouden ei* was een verhaal dat spannend was en boeiend.' En dan stopt men verder. Een criticus schreef: 'Bij Krabbé hoeven we niet te zoeken naar diepere betekenissen.' Waarom niet?

De Renner *zit vol metaforen.*

Precies. Daar heb ik bijvoorbeeld ook heel bewust het beeld gebruikt van de parachutist in de vrije val met de uitgestrekte armen, als de winnaar over de finish gaat. Toen begreep ik het helemaal en ik dacht nog: laat ik het even opschrijven. Nu ben ik het weer vergeten... Ik stop die boeken vol met dingen die ik alleen maar weet, maar dat zal niemand verder opvallen. Ontzettend leuk, al die cross-references, maar alleen maar als je daar de lezer niet mee lastig valt. Het is een spelletje voor mezelf.

Toen de veiligheidsriemen in de auto werden ingevoerd, zei iemand in het televisieprogramma *Hadimassa* eens: 'Hersens zijn net als veiligheidsriemen: ze moeten erin zitten, maar je hoeft ze niet te gebruiken.' Dat vind ik ook van verwijzingen. Ze moeten erin zitten, maar je moet ze niet hoeven zien.

Ik heb misschien ongelijk, maar volgens mij moet je als schrijver nooit iets doen in een verhaal, waarmee je de lezer buiten het kader van het verhaal brengt.

Je verwijt de literatuurcritici in feite dat ze niet zorgvuldig genoeg lezen? Of te snel etiketten plakken?

Er staan dingen in mijn werk die niemand hoeft te zien, die er voor mijn eigen lol in staan. Daarnaast staan er dingen in die men wel had moeten zien. Nee, dat is trouwens niet eens waar. Ik ben mezelf ten onrechte aan het tegenspreken. Ik vind dat literatuurkritiek überhaupt zou kunnen stoppen bij: Ik heb ervan genoten. Punt uit. Als men dieper gaat graven, dan is de enige eis die aan het graafwerk gesteld moet worden, dat het zelf een leuk stukje literatuur oplevert.

'Het thema van *Het gouden ei* is...' staat dan in recensies. Wat is dat voor een rare aanmatiging? Het thema *is.* Heb ik daar ook nog wat over te zeggen? Moeten ze mij dan niet

even bellen? Ik ben nog nooit iets in kunstwetenschap tegengekomen wat zinvol was. Het is een beschrijvende wetenschap die categorieën bedenkt en aan de hand daarvan werken beoordeelt.

Men moet niet de pretentie hebben, dat men iets zou kunnen verklaren in de kunst. Je kunt niet verklaren waarom iets goed is. Dat is niet te objectiveren, dat blijft geheim en dat hoort het ook te blijven, daaraan kan geen wetenschap iets verhelpen.

Als ik de slogan hoor ‘Vorm of vent’, dan roep ik meteen: ‘Vent!’ De schrijver moet gewoon een verhaal vertellen en de vorm is altijd ondergeschikt daaraan. Een echte schrijver denkt daarover niet eens na. Aan literatuurkritiek moet je eigenlijk dezelfde eisen stellen als aan literatuur: het moet een aardig stukje opleveren en men moet afzien van de pretentie een algemene geldigheid van het thema te willen formuleren.

Ik wil gewoon weten of het een aardig boek is of niet. Dan kan ik best beoordelen of ik op dat oordeel kan afgaan of niet. Carel Peeters schrijft hele lappen over een boek en dan weet je niet eens wat hij ervan vindt. Wat is dat voor een pretentieuze onzin?

Vind je het geen bezwaar dat je aan zo'n oordeel zonder argumenten veel waarde gaat hechten?

Als Bertina indertijd in de Volkskrant een filmrecensie schreef die positief was, dan wist ik dat ik dan niet naar die film toe moest en omgekeerd. Nee, een criticus moet zijn mening geven en een aardig stukje schrijven. En dan is er nog de vraag of het stukje tot lezen noodt of niet. Een grijs blok letters trekt me minder dan één met wat uitroeptekens en wat wit hier en daar.

Toch ben ik zo vrij geweest een thema te formuleren uit De stad in het midden, *aan de hand waarvan ik een algemener thema uit je werk zou willen destilleren. Maar ik ben erg benieuwd naar jouw eigen visie.*

Als ik me goed herinner waren die vijf verhalen ieder een verdrijving uit het paradijs, maar hoe het precies zat, weet ik niet meer. Van het laatste verhaal weet ik het nog. Daarin is het paradijs een gekkenhuis. De gek die erin rondloopt heeft een baard en heet Frits. Dat is Nietzsche. Er zitten veel Nietzsche-citaten in. Hij komt ook voor in verhaal drie. Dat gaat over de beroemdheid. Daarin is ook een Nietzsche-citaat verwerkt. Als ik even in de kast zoek, vind ik het citaat zo terug. Nietzsche vergelijkt roem met een blikken munt, waarmee je je moet laten betalen en die met afschuw onder de hak vertrapt wordt. In *Die Dionisos Dithyramben* staat het volgende gedichtfragment. De titel is ‘Rum und Ewigkeit’:

> Wer feil steht, greift
> mit fetten Händen
> nach diesem Allerwelts
> Blechklingklang Rum!

Daarom heet het liedje van Lollie, de popzangeres, ‘De hele wereld klingelklangelt’.

Kun je het thema de verdrijving uit het paradijs nog wat preciezer omschrijven?

Dat is heel moeilijk. Van verhaal vier weet ik nog dat het IJslandse meisje het paradijs verlaat en vervolgens zichzelf in het verderf stort: ze komt uiteindelijk in de gevangenis terecht. Ik geloof dat mijn thema ook inhield: Het is stierlijk vervelend in het paradijs.

Ik zou vervreemding en de uitwerking van het lot wel het hoofdthema van je werk willen noemen. In de Australische stad Alice Springs in De stad in het midden *van Australië wordt het onbereikbare, het onvoltooide gesymboliseerd. De hoofdpersoon bereikt niet wat hij wilde bereiken.*

Ik merk nu dat ik van dichtbij mij staande figuren, de meest rechtstreekse afsplitsingen, onsympathieke zakken maak. Louis in *De stad in het midden* is ook een lulletje-rozewater, een beetje een anti-held. Hij had een jaar op dat schip moeten blijven, zoals ik had moeten doen indertijd. De kapitein die hem niet wilde laten gaan, had gelijk. Ook de cowboy en Gagan in *Red Desert Penitentiary* zijn antihelden. Ik ben nu bezig met twee filmscripts, werk waarbij je te maken hebt met opinies van anderen. Die hoor ik dan ook voortdurend: 'Ja, het is wel een spannend verhaal, maar die Philip is wel een heel erge lul geworden, die moet wat meer body krijgen.'

Je schrijft in Red Desert Penitentiary*: 'Over een ongeluk mag je nooit klagen. God heeft nu eenmaal een voorraad ongelukken, en die moet hij op de een of andere manier aan onschuldige mensen uitdelen.' (p. 65)*

Ja, ze voelen zich schuldig aan iets wat ze niet hebben gedaan. Er komt trouwens een ruiter in voor die Gagan naar dat gevangenisje brengt. Er was iets symbolisch met de wang van die ruiter, de ene wang wit, de andere zwart, waarmee ik iets bedoeld had. Op een gegeven moment wist ik niet meer hoe het zat en meende ik dat de kleur van de wangen andersom moest zijn. Toen heb ik in het manuscript alle witte wangen zwart moeten maken en omgekeerd. Het was in de tijd vòòr de computer en toen ik het manuscript aan een vriend liet lezen, barstte hij in lachen uit om al die doorgestreepte wangen.

Maar om terug te komen op de losers. In *Kitty Duisenberg* komen twee losers voor. *Flanagan* is een loser die zijn verlies verwezenlijkt. Philip Kamerman is ook een oninspirerende man. *Red Desert Penitentiary* heeft ook twee losers als hoofdpersonen. Het ligt in het algemeen wel voor de hand om een verliezer als hoofdpersoon te nemen. Het is niet interessant om over een winnaar te schrijven. Dat gebeurt alleen maar in jongensboeken.

De symboliek van *De stad in het midden* is inderdaad dat je nooit tot de kern kunt doordringen, want dat zou winnen zijn. In *De Renner* kun je de hoofdpersoon so wie so niet laten winnen, omdat dat een walgelijke egotrip zou zijn.

In De Renner *schrijf je dat de mensen bestaan uit twee delen, de geest en het lichaam. Van deze twee is de geest* natuurlijk *de wielrenner. Waarom natuurlijk?*

Ik geloof niet dat dat zo'n hele diepe gedachte was. Ik vind het nogal vanzelf spreken. Misschien heb ik bedoeld me tegen het intellectualistische anti-sport af te zetten. Er is wel van oudsher een anti-sporthouding onder intellectuelen. Wielrennen wordt vaak voor een domme bezigheid gehouden, maar dat is zo'n domme mening, dat je je er eigenlijk niet tegen zou moeten verzetten.

In De Renner *toon je aan dat het toch vooral gaat om strategie.*

Ik denk dat het succes van het boek, ook in de wielerwereld, vooral verklaard kan worden uit het feit dat het gaat over een buitenissig avontuur. Het is gewoon een boek in de categorie ‘bereisde Roel die veel avonturen beleeft’. De oorzaak van het succes van oorlogsliteratuur ligt in het feit dat het gaat over iets tastbaars en interessants. Waarom staat Annie Cohen met de biografie van Sartre op de eerste plaats van de boekentoptien? Omdat het gaat over een leuke, interessante man. Mensen willen nu eenmaal uit de sleur gehaald worden en iets aardigs te weten komen. Omdat ik een hang-up van Australië heb, heb ik net *The Fatal Shore* gekocht. Ik lees liever non-fictie dan fictie. Mijn relatief geringe interesse voor literatuur is ook uit het bovenstaande te verklaren. Lezen is geen voorwaarde voor schrijverschap.

Hermans is een van je voorkeurschrijvers. Een heilige van de horlogerie *noemde je een ideeënroman waarin je teleurgesteld was.*

Ik stak de draak met het interpreteren van romans in een column in Elsevier. Aan de oppervlakte is deze roman pover en bedacht. De dialogen zijn van hout en de personages zijn themakoelies. Hier is een roman bij een thema gezocht en het thema wordt gesteld boven de manier waarop het is uitgewerkt.

Ik volg Hermans nog wel, maar dit is wel het laatste boek geweest dat ik van hem heb gelezen.

Je hebt ook gedichten geschreven.

In mijn Propria-Curestijd had ik een gedichtenproject opgezet, omdat ik dacht dat ik al een enorme naam had. Ik wou gaan bewijzen, dat gedichten wel gepubliceerd werden onder mijn eigen naam, maar niet onder pseudoniem. Een deel stuurde ik onder eigen naam in: die zijn allemaal afgewezen. Van het andere deel werd er een in De Gids gepubliceerd. Het project is dus vreselijk mislukt, of geslaagd eigenlijk. Ik houd van eenvoudige, begrijpelijke dichters: Jan Kal, Heinz Polzer, Nico Scheepmaker.

Van Kouwenaar begrijp ik helemaal niets. Bovendien geloof ik dat ik ze ook wel zo kan schrijven. Het kan geen toeval zijn, dat ik de dichters die ik onder mijn vrienden heb, ook goed vind.

Je bent aan twee filmscenario's bezig.

Ja, het ene is al in de eerste versie af. Ik probeer in een scenario dezelfde sfeer te treffen als ik hoop dat de regisseur zal doen. In wezen is dat natuurlijk overbodige moeite, want ik kan het net zo goed mondeling toelichten. Een scenario is nu eenmaal geen eindprodukt. Ik mag een verhaal vertellen dat later via het doek wordt verder verteld. Van de eerste film is Mady Sacks en van de andere Theo van Gogh de regisseur.

Het is curieus werken, omdat je ook met anderen te maken hebt, niet alleen omdat Mady Sacks en Theo van Gogh de verhalen later geheel naar eigen inzicht op het doek gaan zetten, zoals George Sluizer met *Het gouden ei* gedaan heeft, maar ook

omdat ze inhoudelijk commentaar hebben. Dat krijg ik trouwens bij het schrijven van romans ook wel. Ik ben afgestapt van het idee dat je je materiaal pas moet laten lezen als het af is.

Een van de three-words-premises van mijn nieuwe filmscenario's is: verdenking vernietigt verdachte. De andere film heet *Het eiland* en beschrijft een driehoeksverhouding met een zeer specifieke achtergrond. Een vrouw wil iets bereiken in het leven via een bepaalde man en komt aan het eind plotseling tot het inzicht dat ze al die tijd al had via een andere man.

De film Flanagan *van Adriaan Ditvoorst is indertijd zonder jouw medewerking tot stand gekomen. Dat heb je hem toen niet in dank afgenomen.*

Nee, dat ging wel verder dan nodig was. Maar het was niet de reden waarom ik ruzie met hem had. Ik werd pas boos, toen hij in interviews ging roepen dat hij een groot kunstenaar was en dat hij van een flutroman een meesterwerk had gemaakt. De film was ook echt niet goed. Ditvoorst was een kunstenaar van het type: ‘ik verveel me, dus zal het wel goed zijn’. Ik stel de eis aan kunst dat ik geboeid moet worden. Ik heb niets tegen symbolen, maar je moet er de kijker of lezer niet mee lastig vallen. Een verhaal moet zijn eigen gang kunnen gaan. Ik heb nogal wat handleidingen over scriptschrijven gelezen. Die zijn Amerikaans symplistisch: ze gaan niet over ‘hoe schrijf ik een goed script?’, maar over ‘hoe verkoop ik het aan Hollywood?’. Ook zou een verhaal alleen maar goed zijn als het tot een premisse van drie woorden kan worden teruggebracht: zelfstandig naamwoord - werkwoord - zelfstandig naamwoord. Simplistisch-sec, maar de Oek de Jongetjes en de Matsiertjes zouden er hun voordeel mee kunnen doen. Verder is het gedeeltelijk oppervlakkige quatsch.

Geldt iets dergelijks ook voor romans, denk je?

Ik vind bijvoorbeeld dat een roman aan de volgende eisen moet voldoen. Een roman moet:

1) de taal doen leven;
2) de lezer in een werkelijkheid verplaatsen die hij nog niet kende;
3) een waarheid stellen, die niet in minder woorden formuleerbaar is dan het boek telt.

Dit credo is een eigen aanpassing van iets dat ik ergens

anders heb gelezen. Hoe ontstaat een boek? Dat kan een heel praktische aanleiding hebben. Bert Bakker was twaalf jaar geleden op zoek naar nieuwe Nederlandse auteurs en had begrepen dat ik er een beetje verloren bijliep, hoewel hij dacht dat ik iemand was die nog wel eens wat behoorlijks zou kunnen schrijven. Hij schreef mij een briefje om te komen praten. Of ik niet wat had liggen? Ik vertelde toen dat ik bezig was met het verhaal 'De paardentekenaar'. Of ik er niet nog een verhaal kon bijschrijven? Dat heb ik gedaan, dat is *De stad in het midden* geworden, het begin van mijn eigenlijke carrière als schrijver. Zo praktisch ontstaat literatuur. Kunst ontstaat uit een mengeling van innerlijke behoefte en praktische zin.

Bibliografie:

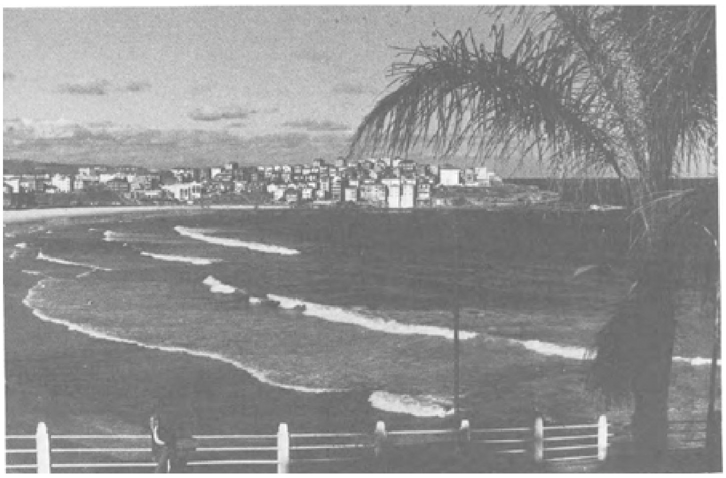
De werkelijke moord op Kitty Duisenberg (1967, roman); Flanagan of het einde van een beest (1970, roman); 15 goede gedichten (1973, gedichten); Red Desert Penitentiary (1975, roman); De stad in het midden (1978, verhalen); De Renner (1978, roman); 43 Wielerverhalen (1984, verhalen); Het gouden ei (1984, roman)

Schaakboeken:

Fischer (1972, biografie); Schaakkuriosa (1974); Nieuwe Schaakkuriosa (1977); Chess Curiosities (1985, Engels); De man die de Babson Task wilde maken (1985, essay)

Ruud Hisgen & Adriaan van der Weel

De verdeelde traditie
Australische literatuur



Bondi Beach, Australisch bekendste strand

'Down under', in het continent dat tezelfdertijd land en eiland is en dat voor het merendeel bestaat uit woestijn, heeft zich een cultuur op heel eigenzinnige wijze ontwikkeld van strafkolonie tot welvaartsstaat. Op 26 januari van dit jaar vierde de Australische bevolking massaal de tweehonderdste verjaardag van de aankomst van de First Fleet, en de eerste blanke nederzetting. Nu Australië op de drempel staat van een nieuwe tijd met een eigen identiteit, een eigen cultuur en een eigen geschiedenis, biedt zich een unieke gelegenheid aan om te onderzoeken hoe het gesteld is met de literatuur van onze tegenvoeters. In dit artikel zullen wij de lijn van de Australische literaire traditie volgen. Sommige schrijvers bij wier werk wij stil staan, hebben in Nederland al een zekere bekendheid, zoals Patrick White, Peter Porter, Peter Carey, A.D. Hope, Judith Wright en Les Murray. Maar onze keuze is in de eerste plaats bepaald door de opzet een kritisch overzicht van de inheemse literatuur te geven; daarin hebben de bekendste schrijvers niet noodzakelijk de grootste rol gekregen.

Inleiding: twee eeuwen Australie

Harry Gelber, professor politicologie aan de universiteit van Tasmanië, schrijft in het maartnummer van het conservatieve maandblad Quadrant de volgende voor ons opmerkelijke - voor Australiërs boude - beweringen.

> Wat buitenstaanders bijzonder moet opvallen is onze onzekerheid over zulke essentiële zaken als een identiteit. Niet alleen demografisch gezien maar ook qua denkwijze, instellingen, cultuur en wetgeving stamt Australië af van wat wellicht de grootste beschaving was die de wereld ooit heeft gekend, namelijk de beschaving die zich in Europa heeft ontwikkeld tussen de dertiende en het eind van de negentiende eeuw en waarvoor de doodsklok werd geluid in 1914; en met name van het Britse element van die beschaving. In tegenstelling tot wat in het algemeen wordt aangenomen, stamt 75% van de Australische bevolking af van

> die van de Britse eilanden. Toch gaan veel van onze discussies over de vraag of Australië zich moet beschouwen als 'deel van Azië' en of een vage notie van 'onafhankelijkheid' betekent dat onze banden dienen te worden verbroken met de landen waar onze bevolking vandaan kwam. Aan het begin van ons tweede eeuwfeest huldigen wij niet onze nationale symbolen, maar zijn wij verwikkeld in een wanhopige discussie over de vraag of zij wel toereikend zijn. Wij discussiëren over wat onze vlag zou moeten zijn. Wij twisten over de vraag of het Engels wel onze taal moet zijn en of immigranten die wel moeten leren.[1.]

Het is duidelijk dat professor Gelber zich ernstig zorgen maakt over zijn Australië, waar de tweehonderdste verjaardag wordt aangegrepen om de politieke en maatschappelijke balans op te maken. Het is natuurlijk zeer onwaarschijnlijk dat het Engels afgeschaft zou worden als nationale taal. Dat er druk gediscussieerd wordt of Australië onderdeel van Azië zou moeten worden of dat er hevig aan de grondwet wordt gesjord, zoals Gelber elders in zijn artikel beweert, moet ook met een korreltje zout genomen worden. Al stelt Gelber zich nogal extreem op, toch geeft dit artikel een goede indicatie van wat er leeft onder onze tegenvoeters, namelijk: de Australische identiteit (afhankelijk van Groot Brittannië met de Britse koningin als staatshoofd of onafhankelijk als republiek), de plaats van Australië in de wereld (in relatie tot Europa, de VS, Azië), de multiculturele samenleving en het immigratiebeleid (mogen er evenveel Aziaten als Europeanen immigreren, of meer, of juist minder?) en de houding van Australië tegenover de oorspronkelijke bewoners, de Aborigines. Over dat laatste onderwerp zegt Gelber:

> Tenslotte is er het kwaadaardige gezwel dat aan de basis ligt van onze houding en onze politiek ten opzichte van de Aborigines. Het gaat hier om de wijze waarop een deel van de Australische 'middle-class' zijn gevoel voor rechtvaardigheid, veelal vermengd met een akelig conventioneel soort zelfhaat, tracht te uiten door gebruik te maken van de Aborigines en de geschiedenis van de blanke kolonisatie om de legitimiteit van het Australië van nu te ondermijnen en te verloochenen. Dit gaat vaak gepaard met iets dat riekt naar een bepaald soort romantische ideologieën. Zo is er bijvoorbeeld het vage verlangen om de annalen van de Australische geschiedenis te schonen van 'onrecht' dat in deze tijd uiteraard niet meer kan worden veranderd. (Ibid.)

Hij besluit vervolgens zijn artikel met de constatering dat het niet ondenkbaar is dat de in de stad wonende militante aborigines misbruik zullen maken van die blanke 'romantische ideologie' om politieke macht te verwerven.

De reden waarom Gelbers artikel enige aandacht verdient is niet alleen om de politieke en maatschappelijke hangijzers van dit moment aan te geven, maar ook - en vooral - om te illustreren hoezeer het Australische denken is gepolariseerd. Tussen uiterst rechts en uiterst links lijkt de geschiedenis een diep gat te hebben geslagen. Landrechten voor aborigines, invloed van de VS op het defensiebeleid, het feminisme, homoseksuele emancipatie, Aziatische immigratie, etc., men is of vóór of volledig tegen. Een genuanceerd standpunt nemen maar weinigen in.

De negentiende eeuw: het gevecht tegen de bush

Een land van schrijvers

Net als Ierland maakt Australië de indruk dat er meer schrijvers dan lezers wonen: schrijvers van dagboeken, brieven aan de redactie, gedichten, romans, en vooral de laatste jaren een overstelpende hoeveelheid korte verhalen.

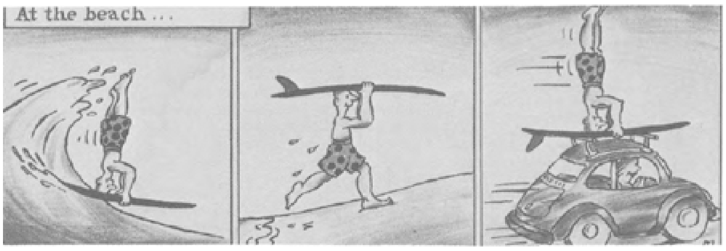
Er is geen gebrek aan boekwinkels, en het aanbod aan Australisch werk is groot en populair. Ook in de minder goed gesorteerde boekhandel, die vooral teert op internationale bestsellers, zijn de overvloedig geïllustreerde collecties gedichten en verhalen van populaire negentiende eeuwse schrijvers als Banjo Paterson en Henry Lawson steeds prominent geëtaleerd.

Schrijven, van officiële rapporten, journalen, dagboeken, ballades, gedichten en brieven, was voor de eerste kolonisten - gevangenen zowel als bewakers - een voor de hand liggende manier om de indrukken van dit onmetelijke, vreemde en vijandige continent te verwerken. Veel van die vroege documenten gaan uit van de veronderstelling dat men zich in Europa moeilijk voor zal kunnen stellen hoe Australië er uit ziet en hoe het is er te wonen. In het gedicht ‘The Kangaroo’ van Barron Field, een Engelsman die in 1817 naar Sydney kwam als rechter van het Hooggerechtshof van Nieuw Zuid Wales, klinkt heel duidelijk die toon van ‘dit zullen jullie je nauwelijks voor kunnen stellen, maar...’:

> Kangaroo, Kangaroo!
> Thou spirit of Australia,
> That redeems from utter failure,
> From perfect desolation
> And warrants the creation
> Of this fifth part of the Earth

Ogenschijnlijk spreekt hij de kangaroe aan, in wie hij de ‘Spirit of Australia’ belichaamt ziet; in werkelijkheid is de volgende verzuchting natuurlijk bedoeld voor zijn landgenoten ‘thuis’ in Engeland:

> To describe thee, it is hard:
> Converse of the camélopard,
> Which beginneth camel-wise,
> But endeth of the panther size,
> Thy fore half, it would appear,
> Had belong'd to some ‘small deer’,



Such as liveth in a tree;
By thy hinder, thou should'st be
A large animal of chace,
Bounding o'er the forest's space;--
Join'd by some divine mistake,
None but Nature's hand can make--
Nature, in her wisdom's play,
On Creation's holiday.[2]

Met of zonder literaire pretenties was de vroegste Australische literatuur sterk gericht op een Angelsaksisch, of in ieder geval Europees publiek en de Europese ervaringswereld is dus de maatstaf. Zo ook in het volgende fragment uit een voorwoord van de schrijver Marcus Clarke bij gedichten van Adam Lindsay Gordon:

> In historic Europe, where every rood of ground is hallowed in legend and in song, the least imaginative can find food for sad and sweet reflection. When strolling at noon down an English country lane, lounging at sunset by some ruined chapel on the margin of an Irish lake, or watching the mists of morning unveil Ben Lomond, we feel all the charm which springs from association with the past. Soothed, saddened and cheered by turns, we partake of the varied moods which belong not so much to ourselves as to the dead men who, in old days, sung, suffered, or conquered in the scenes which we survey. But this our native or adopted land has no past, no story.[3]

Marcus Clarke

Marcus Clarke (1846-81) is een van de vroegste schrijvers die Australië literair gestalte heeft gegeven en ook in het buitenland bekendheid verwierf. Na twee jaar op diverse grote schapenfokkerijen te hebben gewerkt, kwam hij terecht in de journalistiek. In 1868 vond het laatste transport van gevangenen naar Australië plaats en in 1870 werd Clarke door zijn krant, de Argus, naar Van Diemens Land (het huidige Tasmanië) gestuurd om een serie artikelen te schrijven over de geschiedenis van de strafkolonie daar. Er was een berucht strafkamp voor diegenen die na hun verbanning naar Australië opnieuw met de justitie in aanraking kwamen. Afgezien van die serie historische artikelen publiceerde Clarke na deze reis de roman *His Natural Life.* Hoewel er veel melodrama in deze historische roman van het soort van Sir Walter Scott te vinden is, is *His Natural Life* een lezenswaardige, meeslepende beschrijving van het leven van de dwangarbeiders in Tasmanië. Het is zonder twijfel de belangrijkste Australische roman van de negentiende eeuw. Romans over dwangarbeid en de strafkolonie zijn in Australië een genre op zich geworden. Zoals Judith Wright schrijft in een beschouwing over de Australische literatuur: ‘The fact of Australia's convict-settlement origin has a deep meaning in

our twentieth-century consciousness, as it had in the nineteenth century.'[4.] Een recent voorbeeld is Thomas Keneally's *Bring Larks and Heroes* (1967).

2. Bush en Bulletin

Met de groei en economische bloei van de jonge kolonie groeide ook het nationale bewustzijn, een gevoel van eigenwaarde en daarmee de hang naar onafhankelijkheid van het koloniale moederland. Schrijvers van nationalistisch-getinte verzen, essays en belletrie, met het leven in de Australische bush als belangrijkste thema, vonden bijvoorbeeld een gretige uitgever in het in 1880 opgerichte Bulletin:

> Many of them wrote for the Bulletin, and therefore to a largely outback audience. They had a small range of emotions, embodied in a small and insufficiently resonant range of verse forms, tending to an uneasy cross between the ballad and the lyric; and their social and philosophical ideas were incomplete and crude.[5.]

Alle beperkingen van deze groep Bulletin schrijvers ten spijt droeg het veelgelezen en invloedrijke Bulletin met zijn literaire katern, de 'Red Page', veel bij tot de versterking van het nationale besef. De hoogtijdagen van het blad waren ook de hoogtijdagen van Banjo Paterson en

Henry Lawson.

Hoewel zelfs rond de eeuwwisseling al meer dan de helft van de bevolking zich in de steden concentreerde, bleef de bush het voornaamste symbool van de Australische identiteit. De Australische mentaliteit werd gezien als een rechtsstreeks produkt van de typisch Australische omstandigheden, waarin de ‘bush’ centraal stond. Het harde werk in de bush, het ongastvrije landschap en het hardvochtige klimaat, de pioniersgeest, het leven met de gevaren van de bush, de onontbeerlijke kameraadschap, bezongen als *mateship*, de afkeer van autoriteit, het gelijkheidsideaal keren voortdurend terug in de verhalen en gedichten van Lawson en Paterson.

3. Het vrouwelijke perspectief

Henry Handel Richardson, Barbara Baynton en *Miles Franklin*

De schrijfsters van rond 1900 hadden aanmerkelijk minder de neiging de bush te romantiseren dan hun mannelijke tijdgenoten. Vrouwen hadden het niet altijd makkelijk in een land van voortrekkers en goudzoekers waar in fysieke kracht gemeten werd. Ethel Robertson (1870-1946, bijna haar hele schrijverscarrière buiten Australië woonachtig) publiceerde onder de naam Henry Handel Richardson de trilogie *The Fortunes of Richard Mahoney* (1930) waarin zij het zware leven van een immigrant in het negentiende-eeuwse Australië beschreef.

Ook Barbara Baynton (1857-1929) schildert treffend het weinig benijdenswaardige leven in de bush, dat zij uit eigen ervaring goed kende. In 1902 publiceerde zij een bundel van haar realistische en weinig romantische verhalen in Londen onder de titel *Bush Studies.* In haar verhalen spelen mannen meestal een weinig verheffende rol. ‘Squeaker's Mate’ bijvoorbeeld, beschrijft hoe een vrouw in de steek wordt gelaten door de man die zij altijd terzijde heeft gestaan wanneer zij door een onoordeelkundig gevelde boom het gebruik van beide benen verliest. Tegen de achtergrond van de gebeurtenissen in het verhaal krijgt de titel een wel zeer bittere klank, met zijn verwijzing naar de door mannelijke schrijvers van haar tijd unaniem bezongen *mateship.*

Ook Miles Franklin (1879-1954) was diep ongelukkig met de rol die vrouwen in de Australische samenleving geacht werden te vervullen. In de vrijwel autobiografische roman *My Brilliant Career* (1901) die ze op negentienjarige leeftijd schreef, beschrijft ze het lot van een begaafd meisje met artistieke belangstelling dat haar tienerjaren doorbrengt op een kleine boerderij in de bush. Ze is daar verstoken van alle contact met gelijkgestemde mensen, en beseft met wanhoop en weerzin dat de enige aanvaardbare rol die voor haar is weggelegd die van echtgenote en moeder is.

4. Bush en cultuur

Ondanks de romantiserende houding van de meeste negentiende-eeuwse bush schrijvers loopt er een rechtstreekse lijn van hen via de nationalistische Jindyworobaks, waarover later meer, naar dichters als Les Murray en Judith Wright. Wat zij gemeen hebben is een liefde voor die niet-Europese kanten van Australië

waar zo vaak denigrerend over werd geschreven, omdat ze niet voldeden aan de Europese normen:

> In Australia alone is to be found the Grotesque, the Weird, the strange scribblings of nature learning how to write. Some see no beauty in our trees without shade, our flowers without perfume, our birds who cannot fly, and our beasts who have not yet learned to walk on all fours.[6.]

Het is ironisch dat, juist op het ogenblik dat Australiërs zich meer thuis begonnen te voelen in de bush, steeds meer schrijvers en anderen die in cultuur geïnteresseerd waren de tekortkomingen bleken te voelen van een land ‘zonder verleden, zonder verhaal’. Tegenover hen die zich volledig wisten aan te passen aan de nieuwe omgeving en zich al spoedig ontpopten als fervente nationalisten, staan die Australiërs die altijd alleen met de maat van het moederland hebben willen meten--een belangrijke stroming die we voor het gemak de ‘Europese’ stroming zullen noemen. Veel schrijvers die zich graag aan die bredere Anglosaksische of Europese traditie spiegelden, vonden in Australië maar moeizaam erkenning. Vooral in de eerste helft van de twintigste eeuw zochten velen van hen hun heil in andere delen van de wereld. Schrijvers als Christina Stead en Arthur Boyd moesten internationale bekendheid krijgen voordat zij aan het eind van hun leven aan de Australische borst gedrukt konden worden. Maar gebrek aan erkenning was niet de enige of zelfs de belangrijkste reden dat velen Australië ontvluchtten. Ondanks het feit dat Australië in 1901 als ‘Commonwealth of Australia’ een volwaardige partner in de Britse Gemenebest werd, bleef een gevoel van culturele inferioriteit het jonge land parten spelen, een fenomeen dat in Australië wordt aangeduid met de term ‘cultural cringe’. Vooral Engeland, het moederland, en Europa als bakermat van de westerse beschaving waren toevluchtsoorden voor wie een verfijndere geesteswereld zocht dan ‘de koloniën’ konden bieden.

Christina Stead (1902-83), bijvoorbeeld, verliet Australië op zesentwintigjarige leeftijd, in haar eigen woorden ‘om een onbestemde reislust te bevredigen’. Achtereenvolgens woonde ze in Engeland, Frankrijk en de Verenigde Staten, om pas aan het eind van haar leven naar haar vaderland terug te keren. Martin Boyd (1893-1972) was een telg uit een geslacht van kunstenaars, schrijvers en architecten. Hij werd geboren in Zwitserland, bracht zijn jeugd door in Australië, en woonde vervolgens in Engeland, het vasteland van Europa, Australië, om zich uiteindelijk in Rome te vestigen. George Johnston (1912-70) werd als

journalist naar het buitenland gestuurd: eerst tijdens de tweede wereldoorlog als oorlogscorrespondent, en later als redacteur Europa in Londen. Vervolgens vestigde hij zich met vrouw en kinderen op de Griekse eilanden, om pas tegen het eind van zijn leven naar Australië terug te keren. En zo hebben de meeste ook buiten Australië bekende romanschrijvers een zwervend bestaan geleid: Patrick White, Hal Porter, Miles Franklin, Henry Handel Richardson. Nu nog steeds is het traditie dat jonge Australiërs een lange pelgrimstocht ondernemen naar het culturele mekka dat Europa in hun ogen is.

5. Verdeelde loyaliteit

De verdeelde loyaliteit tussen het nieuwe thuisland en de Britse moedercultuur uit zich veelvuldig in de literatuur van de eerste helft van deze eeuw.

> One of the problems is that our literary sensibility tends to be European, that our beliefs and attitudes are part of the Western tradition and have always found their dominant symbols in Western society, but that we ourselves live geographically in Asia, and moreover in an immediate physical environment which is quite distinctive, with something of the primitive about it.[7.]

Soms is de tegenstelling tussen aan de ene kant het oude Europa dat gebukt gaat onder een cultuur van eeuwen en aan de andere kant Australië als vitaal land van de jeugd en de toekomst een bewust gekozen thema, zoals in Boyds roman *The Montforts* of Patrick White's *The Aunt's Story.* Maar veel vaker lijken Australische schrijvers er mee te worstelen als een loden last die wel gevoeld wordt, maar niet altijd gezien voor wat hij is.

6. Een poging tot synthese

Joseph Furphy

De vroegste schrijver die met enig succes een poging heeft gedaan de nationalistische Australische stroming te verweven met de Angelsaksische en Europese traditie is Joseph Furphy (1843-1912). Furphy beschreef zichzelf als ‘half bushman and half bookworm’. In een land van zulke scherp verdeelde loyaliteiten als Australië is het misschien die gewaagde combinatie die hem enigszins is opgebroken. Bij de publicatie in 1903 viel zijn belangrijkste roman, *Such is Life* een zeer matige ontvangst ten deel. De critici wisten niet goed raad met het boek en de verkoopcijfers bleven laag. Het heeft tot het midden van deze eeuw geduurd voor men begon in te zien dat *Such is Life* minder vormeloos was dan het leek. Zo is bijvoorbeeld de verteller van het boek, Tom Collins, onbetrouwbaar en de ironie die daarvan het gevolg is, is niet altijd even makkelijk te herkennen. Noch in de romantische, noch in de sociaal-realistische traditie die de Australische literatuur tot 1940 achtereenvolgens kenmerkten kwamen dergelijke kunstgrepen voor. Nog steeds is Furphy aanmerkelijk minder populair dan Paterson en Lawson.

Such is Life speelt zich af op het Australische platteland, onder veedrijvers en boeren op de grens van Victoria en Nieuw Zuid Wales. Tom Collins' bespiegelingen

gaan over het dagelijkse leven van hemzelf en de mensen die hij ontmoet, en zijn oogmerk is om voor zijn lezers 'a fair picture of life' te tekenen. De ogenschijnlijk chaotische structuur van het boek beeldt het raadsel en de schijnbare chaos van ons bestaan uit. Furphy's grote voorbeeld daarin is zonder twijfel de Brits-Ierse schrijver Laurence Sterne, die hij regelmatig citeert, evenals Shakespeare en de bijbel. De grootste zwakte van de roman ligt in het feit dat de literaire citaten, toespelingen en verwijzingen vaak een gekunstelde indruk maken. Aan de ene kant geeft het boek een goed beeld van het leven in de Australische bush rond de eeuwwisseling. Het is daarin bijna helemaal getrouw aan het beeld dat Australiërs daarvan graag zien, compleet met de idealen van *mateship*, gelijkheid, de laconieke zwijgzaamheid van de bushman. Aan de andere kant mist het de vanzelfsprekendheid thuis te horen in de Angelsaksische literaire traditie waar Furphy het in wilde plaatsen. De afstand tot Europa, die naast een fysiek ook een te groot geestelijk isolement betekende, heeft hem duidelijk parten gespeeld.

Patrick White

Patrick White (geboren in 1912) heeft met de dichter A.D. Hope en veel andere Australische schrijvers van zijn generatie gemeen dat hij zijn opleiding buiten Australië heeft genoten, en wel in Engeland.

> Brought up to believe in the maxim: Only the British can be right, I did accept this during the earlier part of my life. Ironed out in an English public school, and finished off at King's, Cambridge, it was not until 1939, after wandering by myself through most of Western Europe, and finally most of the United States, that I began to grow up and think my own thoughts. The War did the rest. What had seemed a brilliant, intellectual, highly desirable existence, became distressingly parasitic and pointless.[8.]

White kwam tot de conclusie dat, hoewel hij twee min of meer succesvolle romans op zijn naam had staan, zijn bestaan geen doel had. Hij meldde zich aan bij de RAF, en werd geplaatst in het Midden-Oosten. Hij bleef hangen in Griekenland waar hij zijn levensgezel Manoly Lascaris ontmoette met wie hij na de oorlog terug ging naar Australië en in Castle Hill (Sydney) een boerderij kocht. Pas na een aantal jaren keerde hij terug tot het schrijversvak dat in 1973 leidde tot de Nobel Prijs voor *The Eye of the Storm.* In Australië is hij een omstreden figuur, niet in het minst omdat hij zijn homoseksualiteit nooit onder stoelen of banken heeft gestoken. Homoseksualiteit wordt hier pas sinds enkele jaren min of meer geaccepteerd. Homoseksu-

elen werden gezien als onmannelijk en hun relaties als compromiterend voor het verschijnsel *mateship.*

Als buitenstaander heeft hij zijn hele leven een haat-liefde relatie met zijn vaderland gehouden. Toch heeft hij bewust besloten om niet zoals zoveel andere Australiërs de problemen van het leven in een onvolwassen samenleving uit de weg te gaan.

> In all directions stretched the Great Australian Emptiness, in which the mind is the least of possessions, in which the rich man is the important man, in which the schoolmaster and journalist rule what intellectual roost there is, in which beautiful youths and girls stare at life through blind blue eyes, in which human teeth fall like autumn leaves, the buttocks of cars grow hourly glassier, food means cake and steak, muscles prevail, and the march of material ugliness does not raise a quiver from the average nerves. (Ibid.)

Tegen dit Australië waarin de middelmaat heerst trok Patrick White ten strijde. In de jaren dertig, veertig en vijftig waren ontelbare romans en korte verhalen verschenen die later het etiket 'journalistic realism' of 'social realism' opgeplakt zouden krijgen. Het genre is over het algemeen oppervlakkig van aard, de personages zijn zo plat als een dubbeltje, emoties grenzen aan het sentimentele, en een materialistische instelling gaat schuil achter een masker van sociale bewogenheid. White wilde in zijn romans aantonen dat er meer was tussen hemel en aarde dan de gemiddelde Australiër bevroedde. Met Jung als wapen en de literatuur als paard bevocht hij de middelmaat:

> (...) I was determined to prove that the Australian novel is not necessarily the dreary, dun-coloured offspring of journalistic realism. (Ibid.)

Voor velen bleef hij de tragi-komische roepende in de woestijn. Vooral buiten Australië heeft men zijn boodschap gehoord. Het is opvallend dat maar weinig Australische schrijvers in zijn voetstappen zijn getreden.

De poezie: de strijd tussen Europa en Australië

1. De oudere generaties dichters

Kenneth Slessor

De Australische poëzie van de twintigste eeuw begint bij Kenneth Slessor (1901-71), die er als eerste in slaagde een synthese tot stand te brengen tussen de Europese en de Australische tradities. Door zijn Duitse achtergrond en zijn vriendschap met de vrijdenker/dichter/schilder/filosoof Norman Lindsay bleef zijn blikveld niet beperkt tot Australië. Hoewel hij als dichter conservatief was, liet hij zich beïnvloeden door modernisten als Pound en Eliot. Vooral in het lange gedicht 'Five Bells' is die invloed duidelijk merkbaar. 'Five Bells' is behalve een treurzang op de dood van een vriend een bespiegeling over de tijd en het onvermogen van de mens om eraan te ontstijgen. Het gedicht eindigt als de dichter 's nachts uitkijkt over het donkere water van de haven van Sydney:

The night you died, I felt your eardrums crack,
And the short agony, the longer dream,
The Nothing that was neither long nor short;
But I was bound, and could not go that way,
But I was blind, and could not feel your hand.
If I could find an answer, could only find
Your meaning, or could say why you were here
Who are now gone, what purpose gave you breath
Or seized it back, might I not hear your voice?

I looked out of my window in the dark
At waves with diamond quills and combs of light
That arched their mackerel-backs and smacked the
sand
In the moon's drench, that straight enormous glaze,
And ships far off asleep, and Harbour-buoys
Tossing their fireballs wearily each to each,
And tried to hear your voice, but all I heard
Was a boat's whistle, and the scraping squeal
Of seabirds' voices far away, and bells,
Five bells. Five bells coldly ringing out.
Five bells.[9.]

Slessor bleek voor de generatie dichters die in de jaren veertig en vijftig begonnen te publiceren de weg naar poëzie met een individuelere zeggingskracht vrij te hebben gemaakt. James McAuley, David Campbell, Judith Wright, Vivien Smith, Vincent Buckley, Chris Wallace-Crabbe, Randolph Stow hoefden zich niet meer uitsluitend te baseren op het werk van de negentiende-eeuwse bush-balladeers.

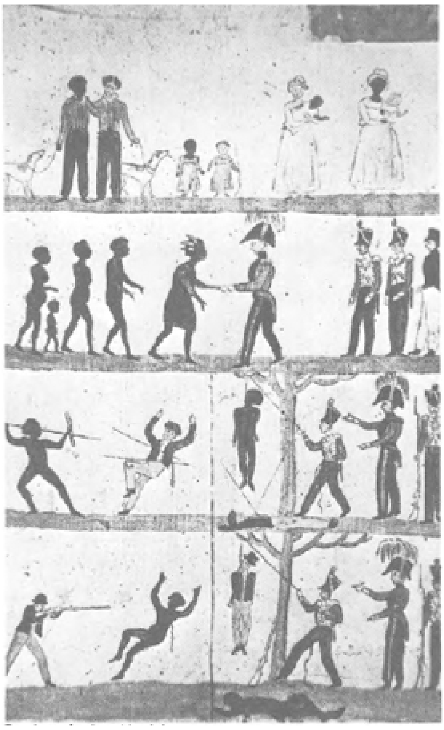
Slessor had al getoond hoe het modernisme met succes geïntegreerd kon worden in de Australische context. Aanvankelijk laveerden deze dichters tussen Europese stijlen en Australische onderwerpen. Het zoeken naar een eigen, karakteristieke stem bleek hun voornaamste bezigheid. Maar toch bleken de meesten van hen moeite te hebben de strakke prosodische vormen te verlaten. Pas later in de carrière zag men kans om er enigszins afstand van te nemen.

Een aantal van deze dichters maakte een heel veelbelovende start, maar bleek niet in staat een dichterlijke carrière voort te zetten. Randolph Stow, bijvoorbeeld, publiceerde zijn laatste bundel in 1969, waarna hij alleen nog romans schreef. Hetzelfde geldt voor Rodney Hall, David Malouf en Christopher Koch, die nauwelijks nog poëzie publiceren.

Peter Porter

Ook Peter Porter (geboren in Brisbane, 1929) maakt deel

uit van die generatie. Hij is op zijn tweeëntwintigste naar Engeland gegaan waar hij, op een paar bezoekjes aan zijn vaderland na, in Londen is blijven wonen. Zijn hele leven heeft hij een ambigue houding tegenover Australië gehouden. Het is duidelijk dat hij net als White een afkeer heeft van de Australische allergie voor cultuur en van de botheid en de hang naar het lichamelijke van de gemiddelde Australiër. In het gedicht 'Phar Lap in the Melbourne Museum', gepubliceerd in zijn eerste bundel poëzie *Once Bitten, Twice Bitten* (1961) windt hij er geen doekjes om. Het gedicht gaat over een Australisch tot mythe verheven renpaard dat furore maakte in de crisisjaren.



Proclamatie t.b.v. Aborigines

> A horse with a nation's soul upon his back -
> Australia's Ark of the Covenant, set
> Before the people, perfect, loved like God.
>
> And like God to be betrayed by friends.[10.]

In dit wrange gedicht vergelijkt hij het renpaard met andere Australische 'helden' die afgezien van hun verering de twijfelachtige eer hebben het onderwerp te zijn geworden van schuine grappen: de cricketer Sir Donald Bradman (1908-) en de Australische Robin Hood, Ned Kelly (1855-80). Phar Lap - althans het opgezette dier - is te bezichtigen in het Melbournse museum waar

De laatste Aboriginal Tasmaniërs

> You still can't see him for the rubbing crowds.
> He shares with Bradman and Ned Kelly some
> Of the dirty jokes you still can't say out loud.
> It is Australian innocence to love
> The naturally excessive and be proud
> Of a thoroughbred bay gelding who ran fast.

Wat direct opvalt bij het lezen van zijn gedichten is dat Porter qua stijl noch thema past in de Australische inheemse traditie. Zijn werk vertoont te veel aansluiting bij de Engelse poëzietraditie, zoals die van Browning en Auden. Aan de andere kant lijken er ook geen Australische dichters te zijn die zich aan hem verwant voelen.

Uit Porters gedichten, evenmin als uit die van Hope valt op te maken dat hij Australiër is van nationaliteit. Zijn poëzie laat een erudiete man zien die geobsedeerd is door de dood. Veel gedichten zijn satirisch van aard en humoristisch of relativerend van toon, hoewel hij in zijn latere werk wat beschouwender wordt.

2. De Aborigines

De eigentijdse poëzie van Australië heeft, tragisch genoeg, maar weinig te maken met die van de aborigines, al hebben westerlingen heel wat teksten over de geloofswereld van de aborigines op de band gezet, getranscribeerd, vertaald en gepubliceerd in boeken met titels als 'de droomtijd'. Een gedicht als het volgende klinkt ontegenzeggelijk poëtisch:

> 'Koel (Rainbird) and Effigy'
>
> holding the feathered dancing string
> koel, koel and string/koel, string/koel
> it sneaks up to us, string/koel
> it stalks, cries out, string/koel, 'give it to me'
> koel, string/koel, koel, string
> it talks with a voice from on top
> from the jungle fig tree, calling to each other, string/
> koel
> string/koel, string/koel - they throw the feathered
>   dancing string back and forth
> I heard their voice[11.]

maar poëzie, zoals wij die kennen, is het niet. Het is een corroboree song van de Nunggubuyu aborigines van Zuidoost Arnhem Land in de vertaling van Mungayana Nundhirribala.

De meeste poëzie van Aborigines is uitsluitend oraal overgeleverd. Er is dus weinig op schrift gesteld door de Aborigines zelf en wat westerlingen hebben genoteerd dient met het nodige wantrouwen bekeken te worden. Het ritueel waarbij deze teksten gereciteerd worden is meestal geheim of taboe, en kan daarom moeilijk worden geïnterpreteerd. Zelfs als de stam bereid is uitleg te geven over het ritueel en de daarbijbehorende gezangen en dansen dan wil dat nog niet zeggen dat daarmee de eeuwenoude religieuze en maatschappelijke betekenis is verklaard.

Maar er is sinds kort ook Aborigine poëzie die geschreven wordt in plaats van alleen maar gezongen of gereciteerd. Kevin Gilbert en Kath Walker schrijven vaak politieke gedichten waarin de aborigine zich afzet tegen de blanke overheersing. Soms weerspiegelen ze de ellendige situatie waarin deze minderheidsgroep zich hier nog steeds bevindt. Maar de poëzie, hoe fascinerend ook, mist vaak de subtiele zeggingskracht van de ervaren westerse dichter. Omdat deze poëzie vaak uit politieke clichés bestaat, is de toon schreeuwerig en naïef. Soms tracht de Aborigine zijn ideeën te uiten in westerse vormen, wat meestal mislukt. Omdat hij tegen blanken spreekt, zoekt de aborigine zelden naar een eigen stijl die op zijn eigen rijke verleden aansluit. Nu Australië zijn tweehonderdste verjaardag viert en de balans opmaakt, blijkt dat de Aborigine nog steeds vecht voor een eigen dichterlijke stem. Kevin Gilberts 'Shame' is van dit gevecht een goede illustratie.

> And some say 'Shame' when we're talkin' up
> And 'Shame' for the way we are
> And 'Shame' cause we ain't got a big flash House
> Or a steady job and a car.
>
> Some call it 'Shame' when our kids they die
> From colds or from sheer neglect
> 'Shame' when we live on the river banks
> While collectin' our welfare cheques

‘Shame’ when we're blind from trachoma
‘Shame’ when we're crippled from blights

But I reckon the worstest shame is yours
You deny us human rights.[12.]

Niet alleen Aborigines vechten tegen de onstuitbare culturele overheersing van het westen, ook blanke Australische dichters staan al lang aan hun zijde. Interesse in de cultuur van de Aborigines is steeds hand in hand gegaan met de strijd voor de geestelijke dekolonisatie van Australië. De inheemse (blanke) traditie die al vanaf het einde van de vorige eeuw bezig is krachten te verzamelen, gebruikte de Aborigine aanvankelijk bijna uitsluitend als decor. Pas in de jaren dertig en veertig ontstond de beweging van de ‘Jindyworobaks’. Zij waren de eerste blanke schrijvers die zich - voornamelijk om nationalistische redenen - voor de cultuur van de aborigines interesseerden en een poging deden Aborigine en Europese elementen tot een werkelijk Australische poëzie te versmelten.

> The natural distinctiveness of the Australian continent from other lands of the world is too fundamental to vanish in the period of human history. The massive gumtrees along the banks of the Murray, the gums and the mallee and the tea-tree that straggle about this vast continent, the empty spaces of our deserts; and the atonal music of the magpie and the goodnatured mockery of the kookaburra - these are things that must remain.[13.]

De Aborigines konden als voorbeeld dienen voor een liefdevollere houding tegenover al deze verwaarloosde aspecten van Australië

> From Aboriginal art and song we must learn much of our new technique; from Aboriginal legend, sublimated through our thought, we must achieve something of a pristine outlook on life. (Ibid.)

Een halve eeuw na publicatie klinken deze woorden van een van de drijvende krachten achter de Jindyworobak beweging, vooral voor een buitenstaander, nogal gezwollen. Is het werkelijk nodig zich zo druk te maken over zulke vaagheden als ‘the distinctiveness’ van het Australische landschap, of erger nog, ‘the birth of a new soul’ als voorwaarde voor een ‘genuine Australian culture’? Het antwoord is waarschijnlijk bevestigend. Het is een onge-

schreven wet dat elke jonge cultuur een chauvinistische fase moet doorstaan waarin het zoeken naar de identiteit zich radicaal afzet tegen de identiteit van de cultuur van herkomst.

Er is inmiddels genoeg veranderd, zodat men in ieder geval niet meer voor de kookaburra en de eucalyptus hoeft te pleiten. Toch heerst nog steeds een tegenstrijdige houding ten opzichte van de bush.

> Our pioneers, or the majority of them, were Englishmen who brought to this country the English manners and customs of the moment of their migration. As long as they lived they were strangers in a strange land. Many of them have become more or less used to their new environment, but they never could become one with it. The background of their minds was made up of other associations. (Ibid.)

In vijftig jaar heeft deze uitspraak nog niet veel van zijn geldigheid verloren. Hoe kan het begrip Australiër ooit inhoud krijgen zolang de blik standvastig op Europa blijft gericht? Hoe kan een inwoner van dit continentale eiland zich ooit thuisvoelen als het landschap hem alleen maar onaangenaam en vijandig voorkomt?

Kevin Gilbert

3. A.D. Hope, nestor van de Australische poëzie

Maar niet alle Australische dichters zijn zo gepreoccupeerd met deze nationalistische beweging. A.D. Hope (geboren 1907) heeft er zich zelfs zijn hele schrijverscarrière lang tegen verzet. De Jindyworobak-beweging, bijvoorbeeld, doet hij af door hun ‘mystiek geloof in de bodem’ voor de voeten te werpen. Hij erkent ondertussen het probleem waar de Australische dichter mee worstelt. In ‘A Letter to Rome’ (1958-62) geeft hij toe dat

... there *is* something strange, I would agree,
In those dumb continents below the Line.
The roots are European, but the tree

Grows to a different pattern and design;
Where the fruit gets its flavour I'm not sure,
From native soil or overseas manure.[14.]

Maar hij heeft weinig op met dat onzekere mengsel van 'native soil' en 'overseas manure' en geeft er onomwonden de voorkeur aan terug te keren tot de wortels:

That source is Italy, and hers is Rome,
The *fons et origo* of Western man;
Athens perhaps begot, Rome was the womb. (Ibid., p. 142)

A.D. Hope wordt in dit tweehonderdste verjaardagsjaar van Australië eenentachtig. De dichter-academicus, aan het eind gekomen van een lang en vruchtbaar leven, zal men oud noemen, evenals Aborigine-Australië. Westers Australië, daarentegen, is pas tweehonderd jaar jong. Toen Hope zelf nog jong was, studeerde hij, zoals zoveel Australiërs ook nu nog doen, in Engeland, aan de universiteit van Oxford. Kort na terugkomst, in de jaren dertig, schreef hij het gedicht 'Australia', waarin zijn ambivalente houding ten opzichte van Engeland pijnlijk duidelijk spreekt. In de eerste vijf strofen onderwerpt hij zijn eigen land aan een bijzonder kritisch onderzoek.

(...)
They call her a young country, but they lie:
She is the last of lands, the emptiest,
A woman beyond her change of life, a breast
Still tender but within the womb is dry.

Without songs, architecture, history:
The emotions and superstitions of younger lands,
Her rivers of water drown among inland sands,
(...)
In them at last the ultimate men arrive
Whose boast is not: 'we live' but 'we survive',
A type who will inhabit the dying earth.

And her five cities, like five teeming sores,
Each drains her: a vast parasite robber-state

> Where second-hand Europeans pullulate
> Timidly on the edge of alien shores. (Ibid., p. 13)

Deze oncomplimenteuze regels zouden een uiting kunnen zijn van het Engelse vooroordeel ten opzichte van Australië: het laatste en leegste aller landen; een land dat zonder kunst, geschiedenis en architectuur leegbloedt; een binnenland waarin mensen al blij zijn dat ze kunnen overleven; en een land met vijf steden als etterende zweren die bevolkt worden door tweederangs Europeanen. Beledigender kan haast niet. Maar dan komt de onverwachte wending:

> Yet there are some like me turn gladly home
> From the lush jungle of modern thought, to find
> The Arabian desert of the human mind,

en doet hij de Europese beschaving af als 'the chatter of cultured apes/Which is called civilization over there'. Australiërs die zich storen aan dit gedicht zien deze wending meestal over het hoofd. Ook zien zij niet dat de dichter zich afzet tegen 'they' die het land onterecht jong noemen.

Over dit hardnekkige misverstand zegt Hope nu, 45 jaar nadat hij het heeft geschreven:

> Ik vergelijk het soms met een kwade reuk die me altijd en overal achtervolgt. Mij wordt altijd een zekere smakeloosheid verweten door degenen die het gedicht nooit helemaal uitlezen. Het is geen gedicht tegen Australië, want ik geloof dat hier dingen gebeuren die beter zijn dan waar dan ook. En bovendien is het land ondertussen zo veranderd dat het nu niet meer zou gelden. Maar behalve mijn onvrede met het land toen, had ik nog een belangrijke reden om dat gedicht te schrijven: de jaren dertig was de tijd van de Jindyworobaks, voor wie het mode was enthousiaste vaderlandslievende gedichten te schrijven. Ik voelde dat ik mij daar met man en macht tegen moest verzetten.[15.]

A.D. Hope heeft in vergelijking met andere Australische dichters niet veel gedichten geschreven die rechtstreeks over Australië gaan.

> Dat is gedeeltelijk een reactie op de gevestigde mening van de jaren dertig dat je geen Australische dichter was als je niet over Australië schreef. Critici vielen mij aan omdat ik zo academisch was en dat behoort een Australische dichter nou eenmaal niet te zijn. Ik heb geschreven met de hele Europese traditie achter me. Het eigenaardige is dat toen ik ouder werd, ik toch veel meer de behoefte kreeg om over Australië te schrijven.

Hope had weinig op met pogingen het gebrek aan kwaliteit van de 'jonge cultuur' te vergoelijken. In de jaren vijftig stond hij bekend als een gevreesde en omstreden criticus, die niet bereid was Australië een voorkeursbehandeling te geven.

> Ik had inderdaad de reputatie een nogal ruwe, onbedwingbare criticus te zijn. Dat was opzet. De literaire kritiek stond er bedroevend bij. Er waren zeer weinig literaire tijdschriften, plaatsen om kritiek te publiceren. Dat beetje kritiek dat er was werd geschreven door journalisten die het als een bijbaantje beschouwden. Het waren vaak inhoudsbeschrijvingen zonder oordeel. Daar ging ik tegen in, met als gevolg dat men mij als anti-Australisch ging zien. Ik moet wel toegeven dat ik van sommige van

> mijn kritieken spijt heb. Soms was ik wel wat te wreed. Maar mijn aanvallen op Patrick White, bijvoorbeeld, zal ik nooit intrekken.

Afgezien van incidentele gedichten past het hele oeuvre van Hope in een Europese classicistische traditie. In zijn poëzie treden veel personages op uit de klassieke cultuur en de bijbel; hij gebruikt ook veel beelden die ontleend zijn aan de natuurwetenschappen, astrologie en astronomie, natuurwetenschappen, kunst, archeologie.

Hope heeft altijd een voorkeur gehad voor poëzie zoals die in de negentiende eeuw en eerder werd geschreven, met rijm, metrum en alle andere prosodische trucjes. Waarom?

> De nieuwe poetica die de oudere heeft vervangen is alleen maar goed voor het verwoorden van privé gevoelens en opvattingen. Hoe het ook zij, er is een school waar ik mij altijd tegen heb verzet: dat is de vorm van expressionisme die zegt dat alles wat je gevoelens uitdrukt poëzie is. Toen ik studeerde had ik stapels ‘free verse’, opzettelijk gecompliceerde poëzie. Gaandeweg werd dat steeds minder bevredigend; ik vond steeds meer bevrediging in het terugkeren naar traditionele vormen. Ik heb rijm altijd ervaren als een bron van nieuwe ideeën. Voor mij is het dus eerder een steun dan een obstakel. Ik heb wel bewondering voor dichters als Les Murray die een geheel eigen poetica hebben opgebouwd, ook al schrijven ze niet in de traditionele vormen zoals ik. Hun poëzie ligt dichter bij het idioom van deze tijd: de taal van de conversatie. Helaas heeft Murray de onplezierige neiging te ingenieus te willen zijn. Soms valt hij naar mijn gevoel op zijn mond. Wat mij verbaast is dat ik op mijn oude dag zelfs nog in staat blijk waardering op te brengen voor de structuurloze performance dichters.

4. Judith Wright

Een dichteres van dezelfde generatie als A.D. Hope is Judith Wright (geboren in 1915). Haar werk is in zoverre verwant aan dat van HOpe, dat zij een vrij traditionele dichtvorm hanteert. Maar in tegenstelling tot Hope's brede scala van onderwerpen, schrijft zij vrijwel uitsluitend over Australië. In haar gedichten en essays heeft zij baanbrekend werk verricht voor de plaats van de Aborigine en diens wereld in de Australische literatuur. In haar eerste boek *The Moving Image* (1946) - waarschijnlijk de meest

herdrukte Australische dichtbundel van de laatste veertig jaar - brengt Judith Wright al allerlei aspecten van het bush- en het stadsleven in kaart. Maar het belangrijkste thema van haar oeuvre blijkt de relatie mens-natuur. Hoe ouder ze wordt, hoe meer ze zich zorgen maakt over de vernietigende kracht die de mens op de natuur en op zijn medemens uitoefent. Met name de desastreuze invloed van de kolonist op de Aborigine, op wie zij het romantische beeld van de ‘noble savage’ projecteert, keert regelmatig in haar poëzie terug. In ‘At Cooloola’ (een van haar latere gedichten, uit *Collected Poems 1940-1970*) weeft Wright een subtiel kleed van het meer Cooloola en zijn prachtige flora en fauna waar ooit de Aborigines heer en meester waren, en plaatst in dit paradijselijke landschap zichzelf en haar blanke voorvaderen als vreemde, uit de toon vallende elementen.

The blue crane fishing in Cooloola's twilight
has fished there longer than our centuries.
He is the certain heir of lake and evening,
and he will wear their colour till he dies,

but I'm a stranger, come of a conquering people.
I cannot share his calm, who watch his lake,
being unloved by all my eyes delight in,
and made uneasy, for an old murder's sake.

Those dark-skinned people who once named Cooloola
knew that no land is lost or won by wars,
for earth is spirit: the invader's feet will tangle
in nets there and his blood be thinned by fears.

De schoonheid waardoor zij wordt ontroerd doet haar beseffen dat zij erfgename is van de bloedschande die haar voorvaderen hebben veroorzaakt. De Aborigines zijn immers door hen uitgemoord. Maar de tegenstelling tussen indringer en verdrevene, bezetter en verdrukte, moordenaar en slachtoffer is niet zo zwart-wit als men op het eerste gezicht aanneemt. De tijd en daarmee de dood heeft voor de aborigines niet dezelfde waarde als voor blanken. Hun leven is een droomtijd, en het land ‘spirit’, niet materieel. Daar staat tegenover dat de daad van de moordenaar voor de blanke (Christelijk of niet) nooit verlossing tot gevolg kan hebben. Hij zal worden achtervolgd door angst en achtervolgingswaan, met andere woorden, het veroorzaken van de dood van een ander en het afnemen van zijn land geeft geen vrijheid maar schuldgevoel. Zoals de Westerlingen de Aborigines hebben verdrukt, zo worden de Westerlingen nu gekweld door gevoelens van schuld en angst.

5. Les Murray, de Aborigine en het land

Ook de dertig jaar jongere Les A. Murray (geboren 1938) heeft een grote belangstelling voor de Aborigines. Maar waar Wright zich bepaalt tot het schrijven *over*hen, neemt Murray de ongehoorde stap zich hun cultuur eigen te maken. Hij stelt dat een blanke Australische dichter zich even goed kan identificeren met de inheemse cultuur als met de beschaving van het oude Europa of de experimenten

van het Anglo-Amerikaanse modernisme. Murray weigert zich uit te spreken voor een van de drie.

'In art, in my writing, my abiding interest is in integrations, in convergences,' schrijft hij in 'The Human-Hair Thread'[16.], een lang artikel over de Aboriginal elementen in zijn eigen poëzie. Europa of Australië, vernieuwing of traditionalisme zijn voor hem geen keuzen die elkaar wederzijds uitsluiten. Als twintigste-eeuwse Australiër heeft de dichter meer dan één traditie om uit te putten. Na tweehonderd jaar zijn de voormalige kolonisten niet langer in de eerste plaats Europeanen maar Australiërs evenals de Aborigines. In deze eeuw van massacommunicatie en de 'global village' leidt een te eenzijdig nationalisme tot vruchteloze navelstaarderij en een isolationisme dat men zich niet meer kan veroorloven. Murray's grootste kracht, en zijn betekenis voor de Australische poëzie, bestaat erin dat hij de indruk weet te wekken dat het vanzelfsprekend is dat hij in één adem de klassieken citeert en de van hun land verdreven Aborigines (met wie hij zich op dat moment identificeert) oproept. Met eenzelfde overtuigingskracht beschrijft hij door droogte gebarsten klei in de outback als een regenbui over de groene heuvels van Schotland waar zijn voorouders vandaan kwamen.

Evenals de Jindyworobaks (een Aboriginal woord voor 'samenvoegen') ziet Murray de ontmoeting van blanke Australiërs en Aborigines als tweerichtingsverkeer waarbij blanke Australiërs even goed van Aborigines kunnen leren als omgekeerd.

Afgezien van de morele vraag of de blanke bevolking naar de ideeën van de aborigines over hun land zou moeten luisteren, is er de uiterst praktische overweging dat de oorspronkelijke bewoners in staat zijn zich thuis te voelen waar de Europese nieuwkomers dat nog steeds niet goed kunnen. Murray constateert dat er in de orale traditie van de Aborigines geen plaats is voor een conflict tussen de mens en zijn woonplaats. De legenden en heilige gezangen van de Aborigines zijn bijna letterlijk geschreven door het land zelf, in de gedaante namelijk van de stamvaderlijke totemdieren ('honey ant, euro and wagtail') die geassocieerd worden met bepaalde herkenningspunten in het landschap.

> No man ever composed
> a sacred song. The honey ant,
> euro and wagtail fathers brought them forth
> thigh-slapping in showers of selves,
> lying down, being outcrops.[17.]

De verbondenheid die Aborigines voelen met hun land spreekt Murray bijzonder aan. In 'The Human-Hair Thread' merkt hij op dat het ook voor blanken mogelijk is hun land met eenzelfde verbeeldingskracht te 'bezitten' als Aborigines. Een voorbeeld van wat hij bedoelt geeft zijn

sonnet 'Thinking about Aboriginal Land Rights, I Visit the Farm I will not Inherit'.

> Watching from the barn the seedlight and nearly-all-down
> currents of a spring day, I see the only lines bearing
> consistent strain are the straight ones: fence, house corner,
> outermost furrows. The drifts of grass coming and canes
> are whorled and sod-bunching, are issuant, with dusts.[18.]

Deze intense beelden geven de intimiteit aan die bestaat tussen de spreker en het boerenland dat hij beschrijft.

De kloof in de Australische samenleving tussen de Aborigines en de immigranten van de afgelopen twee eeuwen is in de meeste opzichten onoverbrugbaar diep. Geen wetgeving is opgewassen tegen de onverschilligheid van de blanke samenleving die dit jaar haar tweehonderdste verjaardag viert. Geen rechter kan genoegdoening geven aan de wrok van de Aborigines. Desondanks is er vaak met groot inlevingsvermogen over Aborigines geschreven. De Jindyworobaks hebben op grote schaal uit de rijke cultuur van de Aborigines gejat: materiaal uit hun legenden en gezangen, uitdrukkingswijzen en zelfs zienswijzen. Wat Murray doet in 'Thinking about Aboriginal Landrights, I Visit the Farm I Will not Inherit' is echter opzienbarend in het licht van de geschiedenis van de Australische poëzie. Hij zinspeelt in het gedicht op wezenlijke overeenkomsten tussen Aborigines en hemzelf, en dat is vrijwel ongehoord. Paradoxaal genoeg bereikt de dichter dat deze toespeling boekdelen spreekt, juist dankzij het feit dat de vermeende overeenkomsten alleen op terloopse wijze in de titel zijn aangeduid. Het gedicht zelf noemt de Aborigines niet en het gaat ook niet over hen; het gaat over Murray. Maar de dichter heeft van hen het beeld geleend van een geestelijke band met het land die niet door verbanning of verdrijving kan worden gebroken. Een lang uitgesponnen vergelijking (waarvoor de dichter getuige zijn overige werk een voorkeur heeft) had dit effect niet kunnen evenaren.

Murray tracht in zijn poëzie een nauwere band te smeden met het eigen land. Maar in zijn haast romantisch te noemen idealisme sluit hij zijn ogen niet voor de onaantrekkelijke en vijandige kanten van Australië. Bosbranden, cyclonen, jarenlange perioden van totale droogte gevolgd door hevige overstromingen noden niet tot lyrische mijmeringen over arkadische taferelen. Alleen door het land te accepteren zoals het is, kan de dichter de schoonheid ervan ontdekken. Als dat niet lukt - en dat is zeldzaam voor Murray - dan probeert hij de betekenis te doorgronden van het verschijnsel dat hij in woorden wil vangen, vaak door detailbeschrijvingen die tot vertrouwdheid leiden. Klei, uitgedroogd in een patroon van diepe barsten, komt ook in de Nederlandse zomer weleens voor, maar in Australië heeft het fenomeen bepaald andere associaties dan bij ons. In 'The Craze Field of Dried Mud' beschrijft Murray uitgedroogde lagunen als

> Palates of drought-stilled assonance,
> they are cupped flakes of grit, crisps of bottom, dried
> meniscus lifted at the edges.
>
> Abstracts realised in slime. Shards of bubble, shrivel-
> led viscose of clay and stopped life:
> the scales of the water snake have gone to grey on this
> channel.[19.]

Met woorden als 'dried', 'shrivelled', en 'stopped life', maar vooral de plaatsing van 'palates' naast 'drought-stilled' dringt zich onontkoombaar de gewaarwording op

hoe dicht in Australië droogte bij de dood ligt. De gebarsten modder is als een dubbele spiegel waarin het beeld van de droge verhemelten van het stervende vee dat tevergeefs naar water zoekt in de bovenwereld vervloeit met het dodenrijk:

> These lagoons, these anabranches,
> streets of the underworld.

Ondanks het sombere onderwerp is het opgeroepen beeld eerder imposant dan afschrikwekkend. Het Australische landschap is voor Murray als een godheid met twee gezichten die weliswaar intimiteit toestaat, maar tegelijkertijd diep ontzag afdwingt.

In 'The Human-Hair Thread' spreekt Murray van een driedeling in de Australische samenleving: de stads-, plattelands- en Aboriginal cultuur, en van zijn verlangen de drie culturen samen te brengen, 'a fusion which, as yet perhaps, can only exist in art, or in blessed moments when power and ideology are absent'. Ondanks dit verlangen komt de stadscultuur er bij Murray bekaaid vanaf. Al woont hij al bijna dertig jaar in Sydney, over de stad heeft hij niet veel geschreven. Een opvallende uitzondering vormt de reeks van vijf gedichten 'The Sydney Highrise Variations' in *The People's Underworld.* Daarin schrijft Murray over hoogbouw in het centrum van de stad als een kwaadaardig groeisel dat zich aan de menselijke maat heeft onttrokken en een eigen leven leidt - een uitwas van de consumptiemaatschappij. Zijn tirade volgt het kanonieke beeld van de stad als drager van het kwaad, met dien verstande dat het voorwerp van zijn gramschap niet de stad als geheel is, maar

> ½ ...the central highrise, multi-storey, the twenty-year
> countdown,
> the new city standing on its haze above the city.
>
> Ingots of shear
> affluence poles
> bomb-drawing grid
> of columnar profit.[20.]

Het Sydney dat Murray ziet is monsterlijk onmenselijk. Het heeft een betonnen hart dat zich kunstmatig in leven houdt met de dagelijkse infusie van kantoorpersoneel uit

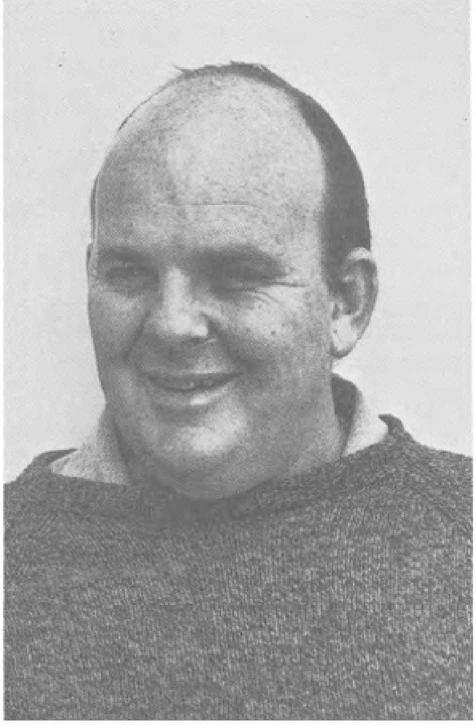
de buitenwijken. In zijn kille onpersoonlijkheid onderscheidt het zich niet van andere grote wereldsteden.

6. Het fenomeen 'sprawl'

Murray is geen satirist of cynicus en ook humor is in zijn werk ver te zoeken. Waar hij niet veel mee op heeft, laat hij het liefst links liggen. Murray is op zijn creatiefst als hij iets uitbundig kan prijzen, als hij alle relativering overboord kan zetten.

In een gedicht als 'The Quality of Sprawl'[21.] laat hij zich ongeremd meeslepen door zijn enthousiasme voor het onderwerp: de hoedanigheid van *sprawl. A sprawl* is een nonchalante houding waarbij benen en armen uitgestrekt zijn: 'he lies sprawled on the beach'. *A sprawl* is ook een slordige massa, een vormeloos geheel en bij *the sprawl* denkt men aan tomeloos uitdijende voorsteden. De betekenis in Murray's gedicht laat zich niet vangen onder één Nederlands woord. 'Ruim denken' komt misschien nog het dichtst in de buurt.

Sprawl is the quality
of the man who cut down his Rolls Royce
into a farm utility truck, and sprawl
is what the company lacked when it made repeated efforts
to buy the vehicle back and repair its image.



Les Murray

Australië heeft misschien niet het alleenrecht op 'sprawl', maar de uitgestrektheid van het land moedigt het aan:

Sprawl is doing your farming by aeroplane, roughly,
or driving a hitchhiker that extra hundred miles home.

Behalve een eigenschap van het land, is *sprawl* er een van de dichter zelf. Zijn fysieke omvang verraadt dat hij niets moet hebben van in de hand gehouden eet- en drinkgewoonten. Ook zijn gedichten zijn vaak tomeloos uitdijende geschriften met schier eindeloze slierten beeldspraak die hij weigert te snoeien. ‘Sprawl’ is daarom een lofrede op de ruime opvatting van het land, van de poëzie en van hemzelf. Tegelijkertijd is ‘Sprawl’ een indirecte aanval op de afgemeten, vormelijke, beperkte cultuur van de oude wereld, op de poëzie die zich houdt aan prosodische wetten, zoals die van A.D. Hope.

> Sprawl occurs in art. The fifteenth to twenty-first
> lines in a sonnet, for example. And in certain paintings;
> I have sprawl enough to have forgotten which paintings.

Bruce Dawe

7. Murray en zijn volkse republiek

Sprawl is ook voor Murray de essentie van Australië:

> An image of my country. And would that it were more so.

Al vanaf het begin van zijn dichterschap heeft Murray zichzelf bewust een taak gesteld in de poëzie van Australië. In de afgelopen dertig jaar heeft hij zich, in gedicht en in essay, opgeworpen als ambassadeur van wat hij de ‘Vernacular Republic’ noemt. Het begrip ‘Vernacular Repu-

blic' is niet eenvoudig te duiden. Het behelst het bezit van een eigen identiteit en een eigen landstaal die niet van bovenop worden opgelegd maar van onderop ontstaan.

Murray voert in zijn proza dan ook een verwoede pennestrijd voor het slechten van de constitutionele banden tussen Australië en Groot Brittannië. Die laatste banden, hoe zwak ook, ervaart hij als fnuikend voor de ontwikkeling van zijn land.

> We are more deeply colonial than we know; it may take centuries to straighten our back, but we will straighten it more quickly if we know it's bent and that we would be healthier walking upright.[22.]

Hij propageert een nieuwe vlag, zonder Union Jack - hoe klein ook - in de linkerbovenhoek, en de vorming van een republiek. De republiek die hem voor ogen staat is echter meer dan een constitutie zonder het Engelse vorstenhuis onder een vlag zonder Union Jack. Het is ook, en dat is voor Murray als dichter veel belangrijker, een geestesgesteldheid:

> Going south all day
> I think about the Republic.
> I will improve my silence and listen to lives.
> Those who would listen
> have always been the Republic.[23.]

'The Vernacular Republic' is een geestesgesteldheid die uit een nogal los assortiment van typische Australische waarden, idealen en eigenschappen, zoals bijvoorbeeld *sprawl* bestaat. Geestelijke dekolonisatie is in de eerste plaats een kwestie van verbeelding. Poëzie kan in dit proces een belangrijke rol spelen. De titels van zijn laatste dichtbundels spreken letterlijk boekdelen. *The People's Otherworld* is de verbeelding van de dichter waarin *The Vernacular Republic* al bestaat en bewoond kan worden door een ieder die bereid is hem te lezen.

A.D. Hope beëindigde 'Australia' met het uitspreken van de hoop dat uit de 'Arabian desert of the human mind' die Australië is misschien toch een profeet zal komen met gedurfde ideeën, iemand die zich zal weten te onttrekken aan 'the learned doubt, the chatter of cultured apes' van de beschaving van de oude wereld. Maar voor hij zover komt geeft A.D. Hope eerst nog een opsomming van juist al die opvattingen over Australië waar Murray zich zo tegen verzet: het landschap is volgens Murray niet afstotend, niet alleen maar lege woestijn, niet vol lelijke bomen en zeker niet zonder 'songs, architecture, history'. De inwoners zijn geen 'second-hand Europeans [who] pullulate timidly on the edge of alien shores'.

Er is bijna geen groter contrast te bedenken dan dat tussen een bevolking van tweedehands Europeanen die zich bedeesd vermenigvuldigen op het randje van een vreemde kust en de manier waarop Murray's *sprawl* het zich in Australië gemakkelijk heeft gemaakt:

> Sprawl leans on things. It is loose-limbed in its mind.
> Reprimanded and dismissed
> it listens with a grin and one boot up on the rail
> of possibility. It may have to leave the Earth.
> Being roughly Christian, it scratches the other cheek
> and thinks it unlikely. Though people have been shot
> for sprawl.

Misschien zal Murray inderdaad de profeet blijken te zijn waar Hope over spreekt in zijn gedicht ‘Australia’. Hij heeft er in ieder geval de breedsprakigheid voor.

8. The younger Australian poets

Hoewel A.D. Hope door velen wordt gezien als éminence grise van de Australische poëzie heeft hij nauwelijks een stempel gedrukt op jongere generaties dichters. Les Murray daarentegen wordt door veel van hen geaccepteerd als de Australische Poet Laureate, een rol die hij maar wat graag speelt. Hij wordt vooral aanbeden door dichters die werken in de Australische traditie. Dichters die beïnvloed zijn door modernistische stijlen die relatief laat uit Amerika zijn over komen waaien, keren zich af van deze nationalistische traditie. Er is sinds de jaren zeventig een grote scheiding tussen de Vernacular Republic en de internationale Republiek der Poëzie. De eerste traditie heeft een voorkeur voor het lange gedicht, de tweede voor het korte. De kloof tussen de twee tradities is tot op vandaag onoverbrugbaar gebleken.

In 1979 en in 1983 verschenen in Australië twee bloemlezingen met eigentijdse poëzie: John Tranters *The New Australian Poetry* en *The Younger Australian Poets* van Robert Gray en Geoffrey Lehmann. De bloemlezing van de dichter John Tranter presenteert dichters die ofwel veel te danken hebben aan dichters van de beat generation en andere performance dichters, ofwel aan het experimentele werk van de postmodernistische intertekstuelen. *The Younger Australian Poets* begint met het werk van Les Murray en Geoffrey Lehmann en eindigt met de in 1954 geboren Kevin Hart van wie de samenstellers zeggen:

> Hart has published a number of poems translated from European languages and the influence of modern European poetry on his work can be felt in his repeated, stark use of symbols such as rocks, shadows, sun, moon and clocks. He is perhaps the least obviously Australian poet in this book.[24.]

The Younger Australian Poets is samengesteld vanuit het verlangen dichters bijeen te brengen die ‘can manage a precise, communicative use of language and who have something moving or interesting to say’.

Als voorbeeld van hun keuze het laatste gedicht van de bloemlezing, ‘A History of the Future’ van Kevin Hart:

There will be cities and mountains
as there are now,

and steeled armies
marching through abandoned Squares
as they have always done.

There will be fields to plough,
the wind will shake the trees, acorns
will fall,

and plates will still crack
for no apparent reason.

And that is all we can truly know.

The future is over the horizon, we cannot hear
a word its people say,

and even if they shout to us
to make us cease
bombing their lands, destroying their cities,

a shout from there would sound like an acorn
dropped on cement,

or a plate on the shelf
beginning to crack.

In dit Australische gedicht springen geen kangaroes in het rond, lachen de kookaburra's dichter noch lezer uit, wordt geen uitgedroogde akker of buiten zijn oevers getreden rivier vereeuwigd, wordt de omgeving niet verwoest door onstuitbare bushfires. Het is een gedicht dat overal ter wereld geschreven had kunnen worden - wat bovendien niet ondenkbaar is. Het is opvallend dat de samenstellers in hun inleiding op de dichter menen te moeten aangeven dat Harts gedichten universeel van karakter zijn. Er klinkt iets van een verontschuldiging in door als ze beweren dat Kevin Hart ‘is perhaps the least obviously Australian poet in this book’.

Waar *The Younger Australian Poets* wellicht wat teveel nadruk legt op de Australische kant van de poëzie, gaat Tranters *The New Australian Poetry*[25.] mank aan het feit dat de dichters zich internationaal willen opstellen en zich daardoor te veel concentreren op vormexperimenten die overal elders ook uitgebreid aan de orde zijn. Na het verschijnen van deze bloemlezingen zijn de tegenstellingen tussen de experimentalisten en de nationalisten wat afgezwakt. Beide kampen hebben van elkaar afgekeken met het resultaat dat er steeds meer poëzie wordt geproduceerd waarin vorm en inhoud beter op elkaar zijn afgestemd.

In 1986 kwam Les Murrays *The New Oxford Book of Australian Verse* uit. Het is een bloemlezing die aansluit op die van Gray en Lehmann, met als grote verschil dat er een keus is gemaakt uit het gehele corpus van de Australische poëzie en dat er veel werk van Aborigines is opgenomen. Murray werpt zich in dit boek op als een Komrij die eigenwijs niet de bekende weg laat zien maar de onverwachte en onbekende paden. Van A.D. Hope, bijvoorbeeld, laat hij het in bijna iedere bloemlezing opgenomen ‘Australia’ achterwege. Behalve ‘serieuze poëzie’ heeft hij ook ballades en humoristische verzen (vaak grenzend aan de rijmelarij) opgenomen. Poëzie van Aborigines heeft hij gevonden in antropologische studies waar ze ingebed

liggen in serieus wetenschappelijk commentaar. Ook al zijn het vertalingen en worden ze afgedrukt zonder muziek en choreografie, toch is Murray van mening dat ze de poëtische test kunnen doorstaan. Voor Murray zijn deze teksten van essentieel belang: 'without examples from the senior culture no picture of poetry in Australia can be complete.'[26.]

Van alle Australische bloemlezingen geeft deze het beste beeld van de Australische poëzie in al haar facetten. Wie alleen op literaire kwaliteiten selecteert komt niet ver, wie alleen kijkt naar de Australische aspecten krijgt een eng nationalistisch pamflet, wie probeert te laten zien dat Australische dichters experimenteel mee kunnen tellen in de wereld, blijft achter lopen. Murray is er in geslaagd een breed publiek aan te spreken, zonder oppervlakkig te worden.

Een modern land

1. Een stedelijke samenleving

In 1901 smeedden de verschillende Australische staten (die ooit als afzonderlijke kolonies onder eigen bestuur gesticht waren) een federatie onder de naam 'Commonwealth of Australia', met als hoofdstad niet Sydney of Melbourne, maar een neutrale plek 'in the middle of nowhere': Canberra. In de tweede helft van deze eeuw heeft Australië zich in een verbazingwekkend snel tempo ontwikkeld, vooral politiek en economisch gezien. Het beeld van Australië in de literatuur is radicaal meeveranderd. Wonen in Australië blijkt niet langer een kwestie van overleven. Van een primitieve koloniale samenleving die dreef op wol en goudzoekers is Australië een modern, beschaafd en welvarend land geworden, waar veel vrije tijd is en waar van het leven genoten wordt. Maar twee dingen zullen de lezer van de hedendaagse Australische literatuur waarschijnlijk het meest opvallen: hoezeer de Australische samenleving verstedelijkt is, en hoe de enorme toevloed van immigranten geleid heeft tot een waarlijk 'multiculturele' samenleving.

Verstedelijking is niet een verschijnsel waarbij men in eerste instantie aan Australië denkt. Toch was Australië een van de eerste verstedelijkte samenlevingen ter wereld. Al in 1964 schreef Alec King, een Engelsman die van Australië zijn tweede vaderland heeft gemaakt dat '... the majority of Australians are now city bred and very many are almost as ignorant of our own outback as visitors are'.[27.] Nu woont van de ruim 15 miljoen inwoners al meer dan 85% in steden.

In de grote steden, in de kunstmatige koelte van de airconditioning, zijn de oude vijanden, de felle zon en de hoge temperaturen, niet langer een bedreiging. Integendeel, ze hebben een strandcultuur tot bloei gebracht en de Australiërs in staat gesteld het ideaal van een gebronsd lichaam na te jagen. Sport, vooral watersport, het strandleven, tuinieren, drinken, lekker eten zijn voor iedereen weggelegd en iedereen doet mee. In 1906 werden in Sydney de verordeningen met betrekking tot het baden in zee versoepeld; zwemmen werd nu ook toegestaan overdag tussen zes uur 's morgens en acht uur 's avonds. Met deze ongehoorde liberalisatie werd de weg vrijgemaakt voor een strandcultuur die, behalve aan de Amerikaanse westkust, zijn gelijke niet kent. In *The Bodysurfers* (1983) van Robert Drewe (1943-) wordt die hedonistische kant van de Australische samenleving uitstekend beschreven. In zijn verhalen jagen gebronsde jonge Australiërs het genot na in al zijn verschijningsvormen. Maar ook geeft Drewe een scherp beeld van de oppervlakkigheid waar die eenzijdige nadruk op het lichamelijke toe kan leiden. Zijn hoofdpersonen zijn gedesillusioneerde dertigers en veertigers uit de ‘middle-class’, veelal met een academische opleiding - de typische bewoners van de betere wijken in de grote stad. Drewe's personages zijn veelal dezelfde mensen over wie Frank Moorhouse (1938-) tien jaar eerder schreef, toen het nog twintigers en dertigers waren met idealen. Moorhouse is de kroniekschrijver bij uitstek van Sydney in de jaren zestig en zeventig, de tijd van Australiës betrokkenheid in Vietnam. Dankzij de Vietnamkwestie richtten de ogen van jonge Australiërs zich meer op de nieuwe politieke en literaire ontwikkelingen in de Verenigde Staten. De hoofdpersonen in zijn verhalenbundels *Futility and Other Animals* (1969), *The Americans, Baby* (1972), *The Electrical Experience* (1974), *Conference-ville* (1976), *Tales of Mystery and Romance* (1977) en *The Everlasting Secret Family and Other Stories* (1980) zijn intellectuelen, studenten, seksuele libertijnen, en anderszins idealistisch en politiek gemotiveerde jongeren. Lust, politiek activisme, artistieke ambities en machtsspelletjes zijn de drijfveren in de relaties die zij met elkaar aangaan. Ieder van deze bundels is geschreven in een vorm die Moorhouse ‘discontinuous narrative’ noemt - een mengvorm tussen romans en korte verhalen. Regelmatig duiken dezelfde personen op, van wie zich langzaam een steeds completer beeld vormt, echter zonder dat noodzakelijk karakterontwikkeling plaatsvindt. Met zijn humor, stilistische kracht en zeer scherpe observaties is Moorhouse waarschijnlijk de meest oorspronkelijke eigentijdse schrijver van Australië.

Sydney is het Amsterdam van Australië met meer dichters en schrijvers per vierkante meter dan waar dan ook in het land. Behalve Moorhouse wonen in Sydney o.a. de schrijvers Peter Carey, David Malouf, Patrick White, Thomas Keneally, Christopher Koch, David Ireland, en de dichters Les Murray, John Tranter, Geoffrey Lehmann, Bruce Beaver, Susan Hampton, Rhyll McMaster. De twee belangrijkste kranten van Australië, The Australian en The Sydney Morning Herald, en de nog steeds invloedrijke Bulletin zijn er gevestigd.

Helen Garner (1942-) is even oud als Robert Drewe en schrijft over mensen in dezelfde leeftijdsgroep uit dezelfde betere wijken, maar dan in Melbourne. Melbourne heeft een wat grilliger klimaat dan Sydney en het sociale leven speelt zich er meer binnenshuis af dan in Sydney. De observatie wordt vaak gemaakt dat dit in Melbourne tot een intenser intellectueel verkeer leidt: ‘Als je in Sydney iets te vieren hebt, geef je een feest; in Melbourne richt je een tijdschrift op.’ Het is natuurlijk mogelijk dat dit een gevolg is van de verschillende temperamenten van Drewe en Garner, maar het is een feit dat Garners personages over het algemeen meer beschouwende gesprekken voeren dan die van Drewe. In de verhalen van Drewe gaat het om heel directe persoonlijke problemen; in Garners werk komen, net als in dat van

Moorhouse, ook onderwerpen van wijdere betekenis aan de orde. *Monkey Grip* (1977) is een uiterst deprimerend maar treffend relaas van de liefde van de vrouwelijke hoofdpersoon voor een junkie dat zich afspeelt in de binnenstad van Melbourne. *The Children's Bach* (1984) is een roman over relaties met een lichte maar herkenbare feministische ondertoon. Ook haar verhalenbundel *Postcards from Surfers* (1985) lijkt in essentie neer te komen op een beschouwing van de plaats van de vrouw in de Australische samenleving.

Een andere uit Melbourne afkomstige schrijfster is de vermaarde feministe Germaine Greer. In 1970 publiceerde zij *The Female Eunuch*, een boek dat de vrouwenbeweging wereldwijd een enorme duw in de rug zou geven. Door het wijdverbreide geloof in de gelijkheidsgedachte is Australië altijd al een voorvechter van de democratie geweest; vrouwen kregen hier bijvoorbeeld al in 1902 stemrecht. Toch is de meer strijdbare vorm van het feminisme velen (vrouwen zowel als mannen) in het verkeerde keelgat geschoten. Stemrecht of niet, vrouwen hebben in het openbare leven altijd beduidend mindere rollen gespeeld dan mannen.

De scheiding tussen de sexen is in de loop der jaren misschien wat minder sterk geworden, het is nog steeds het onderwerp van veel feministische literatuur die vooral in de jaren zeventig opgang deed. Uit die feministische beweging zijn bijvoorbeeld Susan Hampton en Rhyll McMaster voortgekomen die op dit moment poëzie schrijven die het propagandistische feminisme achter zich heeft gelaten.

Van alle grote Australische steden is Perth het meest geïsoleerd en misschien daardoor de stad met de grootste persoonlijkheid. Ondanks het wat provinciale karakter van Perth (en West Australië als geheel) gebeurt er enorm veel op literair gebied. De Fremantle Arts Press is er gevestigd, die veel heeft gedaan voor jongere Australische schrijvers. De Joodse dichteres en academica Fay Zwicky woont er, evenals dichter en schrijver Nicholas Hasluck, wiens meest recente thriller, *The Bellarmine Jug* (1984), gaat over de schipbreuk van de Batavia in West Australië in 1629. (De roman speelt zich voor een groot gedeelte af in Den Haag.)

Fay Zwicky

Uit Perth en de enorme *outback* van West Australië komt ook hoe langer hoe meer literatuur van Aborigines. Ontwikkelingen die Europeanen over duizenden jaren hebben doorgemaakt, werden hun in minder dan twee eeuwen opgedrongen. Hun eigen nomadische cultuur, zoals die zo'n 40.000 jaar praktisch onveranderd heeft bestaan, is gedoemd te verdwijnen. Ondertussen gaat het zoeken naar een nieuwe eigen identiteit in de identiteitsloze stedelijke cultuur van modern Australië niet van een leien dakje. Nog steeds is de taal die hun is opgedrongen, het Engels, een groot struikelblok. Toch zijn er tekenen die er op wijzen dat er belangrijke vorderingen worden gemaakt, met recente publicaties als *My Place* van Sally Morgan en *The Song Circle of Jacky* van Colin Johnson (beide uit 1987).

Ook de andere grote stedelijke centra hebben hun eigen schrijvers en uitgevers. Over Brisbane (de hoofdstad van Queensland) heeft David Malouf, die er geboren is, veel geschreven, bijvoorbeeld zijn ‘bildungsroman’ *Johnno* (1975) en *Harland's Half Acre* (1984). De satirische socialistische dichter Bruce Dawe woont en werkt er; de universiteitsuitgeverij UQP (University of Queensland Press) is er zeer actief, vooral in het stimuleren van jong Australisch talent.

In de officiële hoofdstad Canberra, waar bijna alleen maar diplomaten, ambtenaren en academici wonen, blijkt ook veel geschreven te worden. A.D. Hope heeft er al sinds jaar en dag zijn domicilie in het naar hem vernoemde gebouw waar hij de bijnaam Harry the Barman heeft gekregen omdat hij passerende armlastige dichters in zijn kamer trakteert op alcoholische versnaperingen. Maar een aantal andere schrijvers heeft er ook kortere of langere tijd gewoond, vaak vanwege een aanstelling aan de Australian National University.

Ondanks het feit dat Australië hoe langer hoe meer een stadscultuur is geworden, waarin bijna iedereen aan het randje van het enorme continent in de metropolen woont, blijft de bush sterk tot de verbeelding spreken. Kangaroes zijn een plaag geworden voor de landbouw en veeteelt en worden tot hondevoer verwerkt. Vee wordt met motorfietsen en helicopters opgedreven in plaats van te paard. Natuurrampen als overstromingen en droogte bedreigen alleen nog maar de boeren. Vliegtuigen hebben de enorme afstanden getemd. Airconditioning heeft zelfs in de

woestijn het leven draaglijk gemaakt. Maar nog steeds zijn de Australische idealen die van mateship, de egalitaire levenshouding, de 'fair go'.

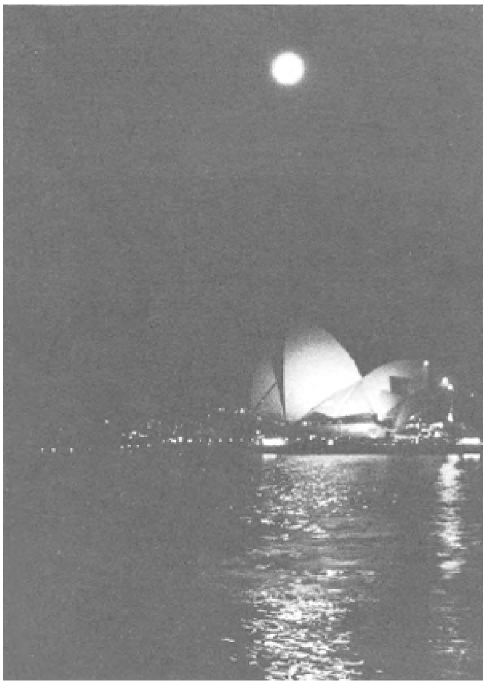
Verwonderlijk is dat niet. Grootstedelijke centra lijken over de hele wereld op elkaar. Zoals buitenlanders Nederland voor het gemak graag identificeren met molens, bloembollen en het heroïsche vingertje in die verschrikkelijk belangrijke dijk, zo blijven de Australiërs zelf graag denken aan de bush als iets specifiek Australisch, een tegenhanger voor de anonimiteit van het leven tussen beton en de vervreemdende werking die daar van uit gaat.

In *Bliss* (1981) van Peter Carey wordt de grote stad voorgesteld als een soort hel. Zoals Sartre in *Les jeux sont faits* schrijft dat 'l'enfer, c'est les autres', zijn het voor Carey de bewoners van 'suburbia' die elkaar het leven zuur maken met hun materialisme, onverschilligheid en egoïsme. Voor Harry Joy, de hoofdpersoon van *Bliss* is de bush een laatste toevluchtsoord voor de onmenselijkheid van de stad en hij brengt er zijn laatste levensjaren door. Die ervaring brengt hem een totale spirituele loutering. In de bush wordt de menselijke maat nog betracht en idealen als *mateship* hebben er nog een wezenlijke betekenis.

2. Etnische minderheden

Sinds Australië zich in het begin van de jaren zeventig tot multiculturele samenleving heeft uitgeroepen en men zich officieel niet meer hoeft aan te passen aan de normen en gedragsregels van de Brits-Australische bewoners, staan er steeds meer dichters en schrijvers op die bewust schrijven in de traditie en soms in de taal van het land van herkomst. De kinderziekten van dit etnische genre liggen voor de hand. Het gezichtsveld van deze schrijvers strekt zich vaak niet verder uit dan de kleine emigrantenkring met alle problemen die voortvloeien uit het leven ver van het geboorteland: ver van de voorvaderlijke familie, verwijdering tussen ouders en kinderen (die vaak niet meer de oorspronkelijke taal spreken), nieuwe zeden en gewoonten, nieuw voedsel, ander onderwijs, het overleven in een vreemd, bizar land, discriminatie, het zoeken naar

passend werk, etc. Veel van hun geschriften bestaan uit herinneringen aan het land van herkomst. De Griek Dimitris Tsaloumas, die ook bekendheid heeft verworven in Griekenland, is altijd blijven schrijven in het Grieks. Antigone Kefala, van Griekse origine, schrijft in het Engels over haar kindertijd die zij in Griekenland heeft doorgebracht. Peter Skrzynecki's meest geslaagde Engelstalige gedichten hebben zijn Poolse achtergrond als thema. De Westaustralische Fay Zwicky behandelt haar Joodse identiteit in relatie tot die van Australië.



Het Opera House in Sydney

Cornelis Vleeskens

Cornelis Vleeskens is de enige schrijver van Nederlandse afkomst die in Australië op bescheiden wijze naam heeft gemaakt. Hij is op tienjarige leeftijd met zijn ouders mee geëmigreerd uit Den Haag. Vleeskens heeft Engels gestudeerd aan de universiteit van Queensland. Sinds enkele jaren woont hij in Melbourne waar hij een eigen literair tijdschrift, 'Fling' oprichtte. Pas onlangs is hij zich gaan verdiepen in zijn Nederlandse afkomst, waarover hij schrijft in het Engels en, aarzelend, in het Nederlands. Van de Nederlandse schrijvers voelt hij zich het meest verwant aan Simon Vinkenoog met wie hij bevriend is. In 'By-Pass', gepubliceerd in 1982 in *Full Moon over Lumpini Park*, realiseert de dichter zich dat de plek waar hij vandaan komt en waar hij ooit thuis hoorde nu te ver weg is. Het is een plek waar bijna geen Australiër zich een voorstelling van kan maken. Maar ook zelf heeft hij het gevoel er volledig van vervreemd te zijn.

1

skirting a small country town,
you remark
that the little white hospital
backing onto the new road

is where you were born.
where your mother was born.
across the road,
your grandmother's old house
sheds coats of paint onto the lawn.
new owners giving it a facelift.

2

I have no clan territory
to which to relate.
sure, my family have been respectable
these last three generations,
the gypsy blood only shows occasionally.
I strain
for a fishing village on the North Sea,
but in my eighteen-year absence
it has changed. recent photographs
show a prosperous resort.

3

no, that is not mine.
too long gone. a faded postcard. I imagine your white
hospital
in sepia tones. it is more real.
there are no seas and continents
to its distance. only time.
new roads and houses breeding
on the hillside
do not do as much damage.
I imagine myself on first-name terms
with all your family ghosts.[28.]

3. De plaats van Australië in Azië

Naast de erkenning van de plaats en het belang van etnische minderheden binnen Australië is ook, vooral na de tweede wereldoorlog het besef doorgedrongen dat Australië niet in Europa ligt en dat het moet leven met zijn directe buren. Wat in Azië en het gebied van de Stille Oceaan gebeurt, is van direct belang voor Australië. De groeiende aandacht voor de buurlanden uit zich ook in de literatuur. In Christopher Kochs *The Year of Living Dangerously* (1978) worden de gebeurtenissen van 1965 beschreven die leidden tot de val van Soekarno, gezien door de ogen van een Australische journalist. Randolph Stows *Visitants* (1979) speelt zich af in Papoea Nieuw Guinea in

1959, onder Australisch bestuur. Blanche D'Alpuget heeft twee romans geschreven die zich in Azië afspelen. In *Monkeys in the Dark* (1980) trekt de hoofdpersoon zich het lot aan van de armen in Indonesië; ?Turtle Beach? (1981) speelt zich af tegen de achtergrond van het probleem van de bootvluchtelingen uit Vietnam en bekritiseert het officiële Australische toelatingsbeleid ten aanzien van de vluchtelingen.

Met een zo grote stroom immigranten als Australië nog steeds heeft, blijft de samenleving in voortdurende beweging. Een literair thema als het zoeken naar identiteit zal dus voorlopig wel blijven floreren. Maar het heeft zeker niet meer dezelfde centrale plaats die het enkele decennia geleden nog had. Er ontstaat een steeds groter literair corpus waarvoor de Australische context niet van wezenlijk belang is. Om *Schindler's Ark* (in 1982 bekroond met The Booker Prize) van Thomas Keneally goed te kunnen begrijpen is het niet noodzakelijk te weten dat de schrijver een Australiër is. Het heeft geen Australische invalshoek en er is niet een Australisch personage in het verhaal te bekennen. Voor sommigen is dit de ware test van de volwassenheid van de Australische literatuur.

In zijn inleiding bij het pasverschenen *The Faber Book of Contemporary Australian Short Stories* (1988) merkt de samensteller, schrijver Murray Bail, op dat de levendigheid van de recente Australische belletrie het gevolg is van 'the writers' acceptance of place--they could forget about all that'.[29.] Het gevolg daarvan voor de hedendaagse Australische schrijver is, volgens Bail, een groot zelfvertrouwen. Het is duidelijk dat hij die stelling met zijn bloemlezing wil bewijzen: in de hele bundel zijn maar weinig verhalen te vinden die zich onmiskenbaar in Australië afspelen. De bundel geeft op die manier een weinig getrouw beeld van wat er de laatste tijd aan proza geschreven is. Wat hij wel doet, is eens te meer benadrukken hoe moeilijk het in Australië nog steeds is om de verdeelde loyaliteit aan de nationalistische en de internationale tradities met elkaar te verzoenen.

Eindnoten:

1. Quadrant, maart 1988, p. 15.
2. G.A. Wilkes (samensteller), The Colonial Poets, Angus and Robertson Publishers, Sydney.
3. Voorwoord bij de tweede editie van Adam Lindsay Gordons Sea Spray and Smoke Drift, Melbourne, 1876.
4. Judith Wright, 'The Upside-down Hut' (1961), in The Writer in Australia, 1856-1964, p. 332.
5. Vincent Buckley, 'The Image of Man in Australian Poetry' (1957), in The Writer in Australia, p 280.
6. Marcus Clarke, Voorwoord, ibid.
7. Vincent Buckley, ibid, p. 290.
8. 'The Prodigal Son', Australian Letters, vol I, 3, 1958).
9. Slessor, Selected Poems, Angus and Robertson Publishers, Sydney, 1977, p. 124).
10. Collected Poems, Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 36.
11. Les A. Murray (samensteller), The New Oxford Book of Australian Verse, Oxford University Press, Melbourne, 1986, p. 315.
12. People are Legends, University of Queensland Press, 1978.
13. Rex Ingamells, 'Conditional Culture', 1938, uit The Oxford Anthology of Australian Literature, verzorgd door Leonie Kramer en Adrian Mitchell, Melbourne, Oxford University Press, 1985, p. 199.
14. Collected Poems, Angus and Robertson, Sydney, 1972, p. 141.
15. R.G.W. Hisgen en A.H. van der Weel, interview met A.D. Hope, 1984.
16. Persistence in Folly, Angus and Robertson, Sydney, 1984, pp. 4-30.

17. Selected Poems: The Vernacular Republic, Angus and Robertson, Sydney, 1976, p. 110.
18. Lunch and Counter Lunch, Angus and Robertson, Sydney, 1974, p. 30.
19. The People's Underworld, Angus and Robertson, Sydney, 1983, p. 2.
20. Op. cit., p. 13.
21. The People's Underworld, p. 28-29.
22. ‘The Australian Republic’, in The Peasant Mandarin, University of Queensland Press, St. Lucia, 1978, pp. 143-58.
23. ‘Cycling in the lake Country’, in Selected Poems: The Vernacular Republic, p. 113.
24. Hale and Iremonger, Marrickville, NSW, p. 199.
25. Makar, 1979.
26. The New Oxford Book of Australian Verse, p. xxi.
27. ‘Contemporary Australian Poetry’, in The Writer in Australia, pp. 323-330.
28. Full Moon over Lumpini Park, Fling Poetry, Eltham Vic., 1982, p. 30.
29. London, Faber, 1988, p. xvii.

A A.D. Hope
Gedicht

Australie

Een volk van bomen, naargeestig groen en troosteloos
In het gevechtstenue van deze eeuw
Bevlekt elke bergrug, lang-gerekte klauw
Van Sfinx of stenen leeuw, verweerd en broos.

Onterecht wordt zij een jong land genoemd:
Zij is het laatste der landen, het leegst,
Een vrouw net na de overgang, de borst
Nog zacht maar de schoot tot dorheid verdoemd.

Zonder architectuur, geschiedenis of zang--
De emoties en het bijgeloof van een jonger land--
Lopen haar rivieren leeg in een zee van zand,
Een stupide stroom, die, onmetelijk lang,

Haar monotone stammen verdrinkt van oost tot west.
Als zich daar tot slot de laatste mens begeeft
Is zijn trots niet dat hij leeft maar overleeft:
De laatste soort die de stervende aarde rest.

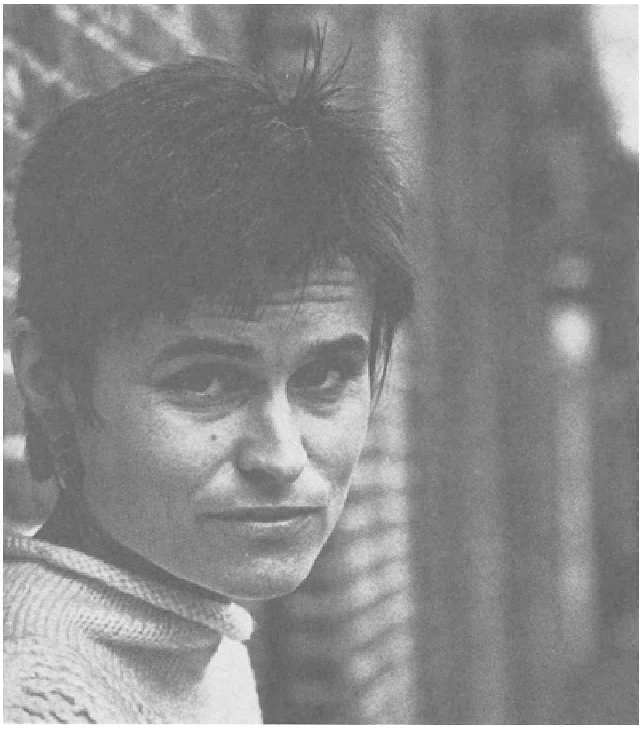
En haar vijf steden als wemelende zweren:
Elk zuigt haar uit: een uitgestrekt leeglopersland
Waar aan de rand van vreemde kusten afgedankt
Schuwe Europeanen welig tieren.

Toch zijn er zoals ik die van de thuiskomst dromen,
Weg van de jungle van het hedendaags denken,
En die het braakland van de geest zien wenken:
Hopend, als zieners nog uit de woestijnen komen,

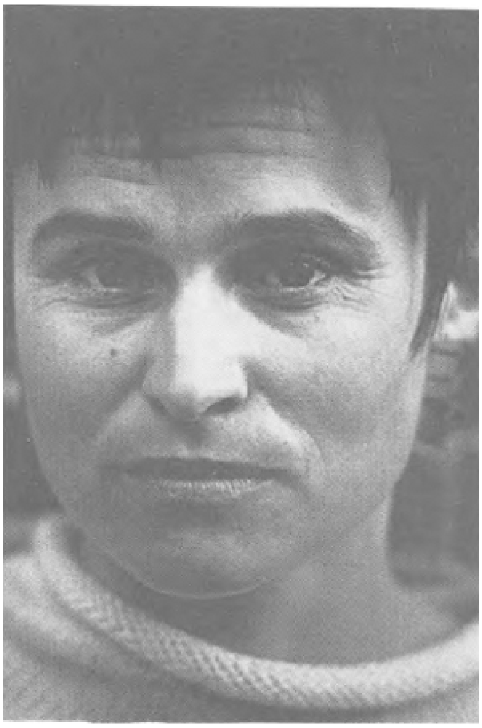
Dat zulk een woest scharlaken op zal doemen
Als geen groen grasland durft--een geest die ontkomt
Aan de geleerde twijfel en waarbij het gekwek verstomt
Van beschaafde apen dat ze ginds beschaving noemen.

(Vertaling: Hisgen-van der Weel)

Het jonge volk
Joost Niemöller
In gesprek met Kristien Hemmerechts



Ik ben een schakel in een hele ketting



De derde kandidaat in deze tiendelige reeks interviews met een nieuwe generatie schrijvers is een vrouw en ze is Vlaams. Op dat eerste laat Kristien Hemmerechts zich graag voorstaan, op het tweede minder graag. Met interviews in Vrij Nederland en De Tijd stond Kristien Hemmerechts tijdens de afgelopen boekenweek (in het teken van Nederland-Vlaanderen) flink in de aandacht, maar dat ziet ze nog niet als een reden zich een image aan te meten. En (post-)modern doen hoeft ook al niet zo. Haar integriteit is haar te lief. Een gesprek in Brussel.

Kristien Hemmerechts (Brussel, 27 augustus 1955) debuteerde in 1986 met drie Engelstalige verhalen in de verzamelbundel *First Fictions: Introduction 9*, **bij uitgeverij Faber & Faber. In 1987 verscheen haar Nederlandstalige roman** *Een zuil van zout* **bij uitgeverij Houtekiet. Begin mei dit jaar verschijnt de verhalenbundel** *Weerberichten.* **Er is een roman in voorbereiding, getiteld** *Brede heupen.* **Verhalen van haar werden gepubliceerd in Kreatief, Dietsche Warende en Belfort, Yang, Hollands Maandblad, Lust & Gratie en Nieuw Wereld Tijdschrift. Journalistiek werk van haar stond in De Morgen. Kristien Hemmerechts is docent Engelse Literatuur aan de Universitaire Faculteit Sint Aloysius en docent Engels taalonderricht aan de Administratieve Economische Hogeschool in Brussel. Haar proefschrift verscheen bij Peter Lang in 1987:** *A plausible story and a plausible way of telling it. A structuralist Analysis of the novels of Jean Rhys.*

Je eerste publicatie was in het Engels.

In een tijdschrift voor schrijvende vrouwen. Zo'n eerste keer vergeet je niet, hè. Dat moet in de zomer van '83 zijn geweest. In '86 werden er in een debutenbundel van de Engelse uitgever Faber & Faber drie verhalen van me opgenomen. De publikatie in die bundel betekende voor mij heel veel, maar het heeft in België weinig aandacht gekregen. Het klinkt nu heel pretentieus, maar ik vond dat toch niet een

alledaags gebeuren, dat een Vlaamse publiceerde bij zo'n gedistingeerde uitgever als Faber & Faber.

Het was misschien ook niet zo bekend.

Ik had een paar recensie-exemplaren laten versturen, maar nu besef ik ook wel dat ik het misschien met meer aandrang had moeten doen. Ik vond het ook niet zo erg hoor. Daarna werd het wel een goed visitekaartje, toen mijn roman gepubliceerd werd. We hebben in Vlaanderen erg veel debutanten en dat was een factor waardoor ik opviel.

Heb je die Engelse verhalen ook in het Engels gedacht?

Ja, er is nooit een moment van vertaling geweest. In mijn notitieboekje waren toen alle zinnetjes in het Engels. En nu zit er slechts af en toe eentje tussen. Ik heb veel gemak met het Engels als taal. Als ik geëmotioneerd ben zal ik snel op het Engels overgaan. Maar op een gegeven moment ervaarde ik die Engelstalige verhalen wel als een maskerade. Ik moest de confrontatie aangaan met mijn moedertaal.

Qua carrière was het wel een grote uitdaging geweest om in het Engels verder te gaan.

Ja, maar ik denk helemaal niet in die termen. Heel wat mensen zeggen tegen mij: Hemmerechts in hemelsnaam, waarom schrijf je niet in het Engels, denk aan je markt, je roem, je publiciteit. Maar in mijn werk probeer ik in de eerste plaats een soort van integriteit te hebben tegenover mezelf. Dat klinkt misschien wel ontzettend oubollig. Maar mijn teksten moeten voor mij een soort van onver-

mijdelijkheid hebben. Ik schrijf niet naar een publiek toe. Ik weet ook wel dat ik dat makkelijk kan zeggen, omdat schrijven voor mij niet de enige bron van inkomsten is. Ik vind dat het publiek maar naar mij toe moet komen. En gelukkig is het ook al een beetje naar me toegekomen. Mijn teksten zijn nu eenmaal zoals ze zijn.

Wat is integriteit voor je?
Ik weet ook wel dat er niet een soort ‘essential’ Kristien Hemmerechts is. Ik weet ook wel dat elk mens het produkt is van invloeden die buiten hem of haar liggen. De regeringsvormen, de instituten, de modeverschijnselen, de muziek, dat weet ik wel, maar integriteit heeft te maken met het tot stand laten komen van een zo waarachtig mogelijke wisselwerking tussen jezelf en die invloeden.

De integriteit die Anna nastreeft, de hoofdpersoon in je roman Een zuil van zout, *is een doodlopende weg.*
Het is een doodlopende weg, maar aan de andere kant denk ik dat het wel een proces is dat zij moest doormaken. Ze is teruggekeerd vanuit het Amsterdam waar ze studeert naar het Vlaamse plaatsje Grimbergen, waar ze zo'n negentien jaar gewoond heeft. Daar trekt ze in het verlaten huis van haar net overleden vader. Natuurlijk kan ze die hele Grimbergen-toestand laten voor wat die is en op de trein stappen naar Amsterdam. Dat laat ik haar ook overwegen. Alleen is de confrontatie met haar verleden van teveel belang.

Anna heeft zichzelf nog niet gedefinieerd, dat is eigenlijk het probleem. Omdat ze een kern mist, is haar respons op de buitenwereld er altijd een van aarzeling, twijfel. En kan ze zich daar ook niet tegen afzetten. De andere mensen leiden o zo'n zinvol leven. Het verzamelen van knipsels. Het maken van een videofilm. Het bezaaien van een tuin. De illusie van simpel bezig zijn. Anna zoekt iets fundamentelers en inderdaad: ze vindt helemaal niets. Je kunt zeggen: er is helemaal niks fundamentelers dan videofilmpjes maken en gras zaaien en knipsels bijhouden. Dat zou een conclusie kunnen zijn.

Ik kreeg, al lezende, een afschuw van haar.
Dat is een gevoel wat heel wat mensen kregen, vooral mannen. Zelf had ik die reactie ook naar het einde toe. Toen dat boek af was, was ik blij van dat mens verlost te zijn. Ze begon aan me te vreten. Terwijl ik normaal toch een actief leven leid, begon ik ook al de zinloosheid en de futiliteit van alles in te zien en, ja natuurlijk, dan blijft je op je stoeltje zitten en doe je niets.

Toch denk ik dat dat verzet tegen een persoon als Anna ontstaat omdat wij allemaal onszelf in leven houden met het idee dat we in zekere mate controle hebben over ons leven. Dat wij in staat zijn om als min of meer autonome, zelfstandige agenten een richting, een zin aan ons leven te geven. Dat is, denk ik, heel diep ingebakken in de Westerse beschaving. Anna is de incarnatie van het niet willen geloven in die visie op de mens. Zij ziet zichzelf als een produkt van toevalligheden. Toevallig sterft haar vader, toevallig erft zij haar vaders huis, toevallig ontmoet ze die Amerikaanse toerist waarvan ze zwanger raakt.

En persoonlijk ben ik ervan overtuigd dat het leven van jou, van mij, van alle mensen in sterke mate altijd de optelsom is van een heleboel toevalligheden. Dat ik nu hier tegenover je zit en dat soort zaken. Ik zie mijn 'carrière' ook als een samenloop van omstandigheden. Het had makkelijk anders kunnen lopen. Natuurlijk zit er een zekere fataliteit in het handelen van Anna. Ze had abortus kunnen plegen toen ze zwanger was. Maar waar ze nu eenmaal niet aan kon ontsnappen, was dat ze negentien jaar in Grimbergen had gewoond. Al heeft zij op haar manier gebroken met haar verleden, er staat nergens dat ze met slaande deuren is vertrokken. Ze is naar Amsterdam gegaan om te studeren. Ze onderhield een briefwisseling met haar moeder. Ik denk, als je twintig bent, dat je die behoefte voelt om te ontsnappen. Later blijkt dat dat niet kan. Ik heb een heel sterk besef dat ik een schakel ben in een hele ketting.

Is dat het besef iets wat eerder voor zal komen bij schrijfsters dan bij schrijvers?

Je ziet het ook bij heel wat vrouwelijke personages die door mannen gecreëerd zijn, ik denk aan Eline Vere, ik denk aan Anna Karenina. Vrouwelijke personages die als het ware gebukt gaan onder het gewicht van het verleden en onder de rol die maatschappelijk voor hen geschreven is. De rol van trouwe echtgenote, moeder. In het conflict tussen hun eigen verlangen en die opgelegde rol ontstaat dan een schizofrenie die leidt tot zelfmoord of een langzame vernietiging als bij Eline Vere.

Daartegenover hebben we in de jaren zestig, zeventig een golf van feministische literatuur gehad, met hele andere vrouwen. Dan denk ik aan *Fear of Flying* van Erica Jong, waarin je een actief, handelend vrouwelijk personage hebt. Een van de ideeën van het feminisme is dat het feit dat je vrouw bent niet een lot is, 'there is no female destiny'. Die expliciet handelende personages zijn programmatisch. In *The Women's Room* van Marilyn French zie je dat toch slecht aflopen; het vrouwelijk personage wordt achterhaald door de geschiedenis van haar lot als vrouw. Je kan natuurlijk zeggen: Kristien, je moet meer een sterk rolmodel scheppen in je personage. Dat heb ik dus niet gedaan.

Johan, de hoofdpersoon in je verhaal 'Vrieskou', treedt ook niet bepaald als een handelend personage op.

Inderdaad, maar wat kan die man ook doen? Hij is hopeloos verliefd op een getrouwde vrouw die hem wel aardig vindt om mee te praten, maar ook niet meer dan dat. Je kunt het in je verhaal laten aankomen op een confrontatie. Maar hij kan zich veel te goed het standpunt van de ander indenken en dan heb je dus een probleem. En ach, dat soort confrontaties... misschien heb ik al mijn hele leven verkeerde mensen ontmoet hoor, maar het komt op z'n best neer op 'clear the air', zonder dat er fundamenteel iets opgelost wordt. Hoeveel kinderen schreeuwen niet tegen hun ouders: jij begrijpt me niet; en dat schreeuwen die ouders weer terug?

Bij mij heerst heel sterk het besef dat iedereen uiteindelijk in zijn eigen waardeschaal blijft zitten. Ben je overtuigd van je eigen gelijk en het ongelijk van de ander, dan kan je makkelijk gaan gillen. Kijk nu naar het succes van de Franse extreem-rechtse politicus Le Pen. Als hij de bevolking toespreekt is alles eenvoudig. De blanken zijn de goeien, de donkeren zijn de slechten, hop: alles opgelost. Ja, nu moet jij maar eens wat zeggen; ik vind het vervelend als ik de hele tijd aan het woord ben. Ik heb dat echt moeten leren hoor, interviews. In het begin kon ik alleen maar zeggen: zo is het, lees m'n boek maar.

Nou, je hebt er geen probleem mee om uit te leggen...

Ik ben me ook zo bewust van het relatieve, van moet dat nu afgedrukt worden wat ik hier allemaal zeg. Dat bedoel ik ook met die integriteit en die onvermijdelijkheid; ik kan alleen maar zeggen dat ik de dingen zo ervaar. Maar denk alsjeblieft niet dat ik wil dat anderen het ook zo gaan bekijken. Dat gaat ook op voor m'n boeken. Ik probeer een bepaalde situatie in al zijn complexiteit te schetsen en te tonen hoe moeilijk het is om dan te oordelen, een zondebok aan te wijzen. Als er al een boodschap in mijn werk zit, dan is het die. Veel mensen hebben daar moeite mee, die zeggen van: ja maar, is dat nu een aanklacht op het burgerlijke België, of is dat nou dit of is dat nou dat. Misschien als ik vijftig ben dat ik dan wel duidelijke boodschappen ga formuleren. Vind je dat allemaal erg vreemd, die dingen? Ik denk soms dat ik kennelijk een vreemd mens ben, omdat ik altijd maar alles uit moet leggen wat ik vanzelfsprekend vind. Maar dat zal wel de functie zijn van een interview.

Zou je een boek kunnen schrijven van iemand die zeer rechtlijnig denkt en daardoor in de problemen komt?

Ik kan nooit een grote boosdoener neerzetten in een verhaal. Ik vertrek wel vaak met boosdoeners, maar ik stuit altijd op een groter wordende complexiteit. Bijvoorbeeld de figuur van Eva in *Een zuil van zout* is in het begin een truttig burgervrouwtje, maar op het einde krijgt ze dan toch een mooie rol en dat was ik helemaal niet van plan. Het bleek dat zij die kracht in zich had.

Wat bedoel je daarmee, 'het bleek dat zij die kracht in zich had'?

Het was aanvankelijk gepland dat Suzanne haar zou halen uit het rusthuis. Dat is een soort doolhof. Een ruimte die doodloopt. Anna loopt als het ware in de val. Maar het is ook de terugkeer naar het verleden. Er zijn allemaal afgesloten ruimten: die badkamer en die tuin en daarin zitten dan de graven van de kloosterzusters. Het is allemaal precies afgemeten, éénrichtingsverkeer, maar domme Anna gaat er altijd maar heen, zonder te zien dat het 'the trap of history' is.

Ik had dus gepland dat haar dynamische, handelende vriendin Suzanne uit Amsterdam haar zou komen redden. Maar al schrijvende zag ik dat het Eva moest zijn. Zij heeft zelf twee kinderen, dus zij zit ook in die ketting van vrouwen die kinderen

krijgen. Ze mag dan burgerlijk zijn, maar ze voelt dat soort dingen toch veel beter aan.

Hoe is een personage als Anna in Een zuil van zout *ontstaan?*

Het uitgangspunt was autobiografisch, in die zin dat ik dus net als Anna weg uit Vlaanderen ben geweest. Ik heb drie jaar in het buitenland gewoond, in Engeland en Amsterdam. In die drie jaar had men een ring rond Brussel gebouwd, dus aanvankelijk had ik veel moeite om m'n weg terug te vinden. Mijn ouders woonden in Strombeek, even ten noorden van Brussel, bij Grimbergen. Die ring scheidt Strombeek nu van Grimbergen. Als kind had ik heel veel daar gefietst met mijn broer en al die wegjes daar waren verdwenen. Precies op het punt waar nu de afslagen zijn naar Strombeek en Grimbergen, heeft vroeger de boerderij van mijn grootouders gestaan. Die was begin jaren vijftig onteigend voor die ring, die dus twintig jaar daarna pas gebouwd is. Ik herinner me nog heel vaag dat m'n vader thuiskwam en zei dat ze de boerderij aan het afbreken waren. De symboliek is natuurlijk duidelijk: de ontmoeting van het agrarische en het industriële tijdperk. Als ik dus met mijn wagen naar mijn ouders reed, dan ging ik over het erf van mijn grootouders.

Het was de werkelijkheid, maar ik was ervan overtuigd dat men het gezocht zou vinden als het in het boek stond. Dus heb ik het allemaal een beetje verschoven en het boek z'n eigen gang laten gaan. Mijn uitgangspunt was weggaan en terugkeren. Het andere was de confrontatie met een verleden waarvan de sporen zijn uitgewist.

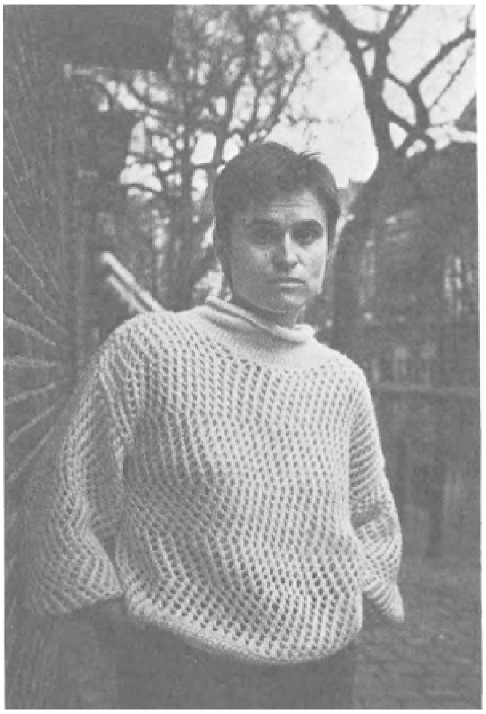
Je kunt je niet voorstellen hoe fundamenteel het fysische landschap rondom Brussel veranderd is. Ik vraag me dan af of dat een goede of een slechte zaak is, maar ik geef er geen antwoord op, denk ik. Het is geen nostalgisch boek.

Waarom stel je die vraag dan?

Ja, de vraag, vind ik, moet wel gesteld worden.

Maar je weet bij voorbaat al dat je hem niet zult beantwoor-

den.



Ik onderzoek het.

Je onderzoekt de vraag?

Ja. Je kunt er gewoon moeilijk direct antwoord op krijgen. Heel praktische mensen zeggen: nou hu, ga naar Bokrijk, daar is nog een soort openluchtmuseum en daar kun je nog dergelijke boerderijen zien, niet gezeurd mens. En als je perse wat land, verleden en zo wilt zien, rijd dan een beetje weg van de stad, daar zie je ze wel.

Is het niet een mechanisme om dat soort vragen te stellen zonder ze te beantwoorden?

Door de vraag niet te beantwoorden, maar wel de verschillende aspecten ervan te onderzoeken, toon je aan hoe complex de vraag is, hoe er geen pasklare antwoorden bestaan.

Een verhaal als 'Vrieskou' is heel makkelijk te lezen als een verhaal met een boodschap. Een verhaal over de vervreemde maatschappij waarin men niet naar elkaar kan luisteren en daardoor worden de mensen eenzaam en plegen zelfmoord. Dus het moet anders.

Die conclusie knoop jij eraan vast. Ik wil alleen het mechanisme dat in de situatie aan het werk is, bloot leggen. Ik zeg: zo gaat het. Hoe had het anders gekund? Vertel me eens.

Anja, de getrouwde vrouw, had wel eens kunnen zien hoe slecht het ging met de jongen die zo hopeloos verliefd op haar was.

Ja, en dan zouden ze gepraat hebben en dan zou zij toch naar huis moeten naar haar man en hij zal alleen en gefrustreerd achterblijven.

Natuurlijk. Maar er zijn toch wel dingen op te lossen met praten.

Ik vind het altijd mooi, het geloof dat mensen in het praten hebben. Daar klampt onze maatschappij zich aan vast, dat dingen op te lossen zijn met praten. Nou, je

kunt heel even wat pijn wegnemen, er kunnen heel even afleidingsmanoeuvres zijn...

Maar die jongen heeft haar in zijn hoofd...
Hij heeft ook allerlei andere dingen in zijn hoofd. Hij denkt dat-ie kanker heeft. Het is een vreselijk anaal type, ken je dat?

Ik ben psychologisch niet zo onderlegd.
Je hebt orale mensen, die zijn op anderen gericht, die willen altijd maar iets doen voor de ander. En anale mensen zijn op zichzelf gericht.

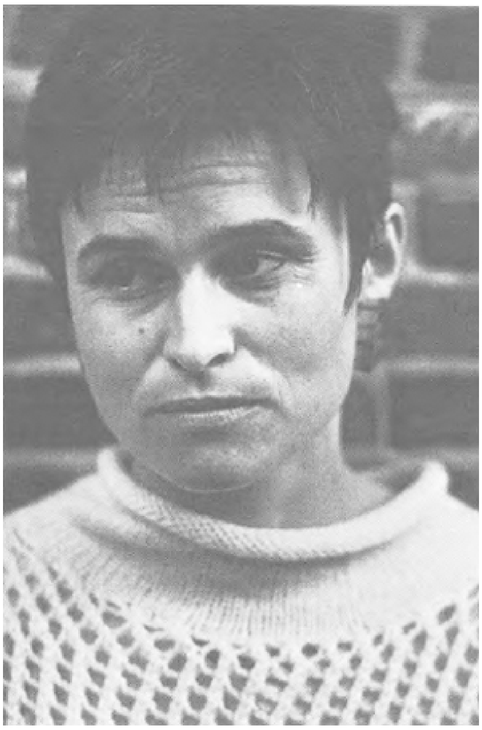
Ja ja.
Nou zeg nog eens.

Hij is gefixeerd op haar, maar zou zich beter op iemand anders kunnen fixeren.
Mm... Dat doet hij ook. Dan gaat-ie naar een lijk in dat verhaal.

Maar denk je niet dat mensen ook gewoon computers zijn die een andere kant uitgaan als je ze een beetje herprogrammeert? Het heeft bij jou een bijna mystieke klank. Het is nu eenmaal zo, er is niks meer aan te doen.
Er is in beperkte mate misschien iets aan te doen, maar heb jij ooit gepraat met mensen die erg gedeprimeerd zijn? Of met mensen die zich vastklampen aan een bepaalde relatie, al ziet iedereen van dat kan niet? Mijn ervaring daarbij is dat je het honderd keer tegen iemand kunt zeggen, tweehonderd keer, maar de kracht om te veranderen moet uit iemand zelf komen. Je kan staan wuiven en springen, je kan die mensen meesleuren op vakantie. Dan zullen ze waarschijnlijk de hele vakantie voor iedereen verknoeien, zitten ze met zo'n gezicht. Ineens kunnen ze veranderen. Of ze veranderen niet.

Iets heel anders. Lees je boeken van jonge Amerikaanse schrijvers als Bret Easton Ellis, Jay McInerney en David Leavitt?
Ramson van Jay McInerney heb ik klaarliggen voor de vakantie. Leavitt ben ik gaan lezen omdat in een recensie stond dat wat bij Leavitt schitterend was, bij mij geen literatuur opleverde. Die recensent ging er dan ook vanuit dat ik Leavitt aandachtig gelezen had. Toen ben ik dat dus

gaan doen. Ik vind hem heel knap. Over *The Lost Language of Cranes* heb ik een heel enthousiaste recensie geschreven in De Morgen. Maar die gelijkenis met mij zie ik niet. Omdat hij heel duidelijk wel een boodschap heeft. De meest negatieve figuur is de moeder, die weigert te praten. En de boodschap is dat we moeten blijven praten. In die scène op het eind wil de vader met zijn zoon praten over zijn homofilie. De zoon heeft daar veel moeite mee en voelt zich gedeprimeerd. Maar hij zegt aan zijn vader dat hij doet wat hij moet doen en dat is praten. Het symbolische verhaal van de verloren taal der kranen sluit daar natuurlijk prachtig bij aan. De boodschap klinkt erg mooi, maar in werkelijkheid ligt alles veel moeilijker.



Die jonge Amerikaanse schrijvers profileren zich heel duidelijk naar de media toe. Het zijn bijna popsterren.

Maar dat krijg je hier in Vlaanderen ook meer. Tom Lanoye en Herman Brusselmans. Dat heeft te maken met de persoonlijkheid van de auteur. Je leert het voor een stuk wel, op te treden als een publiek persoon. Dat hoort bij op een podium zitten en je laten interviewen en stukjes voorlezen enzo.

Bij Herman Brusselmans zijn persoon en boek steeds meer één produkt geworden. Zoals je een stukje van Reve en Maarten 't Hart koopt, zo koop je binnenkort een stukje Brusselmans, niet een specifiek boek.

Het is niet dat ik dat niet wil, maar het hoort niet bij me om dat zo te doen. En als je Herman ontmoet, is dat een hele andere Herman dan de Herman van de boeken of de interviews. Dus als de lezers denken van ‘ik koop een stukje Herman’, dan is dat niet zo. Hij is veel liever, misschien intelligenter en zachter en weet ik veel wat.

Volgens mij kun je dat soort dingen trouwens niet plannen. In mijn ervaring hangt het sterk af van je respons in de pers. Je stuurt zo'n tekst op, het wordt uitgegeven en dan komen er telefoontjes. En ik ben misschien supernaïef, maar ik denk of je wel of niet geïnterviewd wordt, dat heb je toch niet in de hand. Je kan misschien proberen een goede beurt te maken bij het ene optreden en dan word je misschien gevraagd voor een ander.

Je kunt je toch voorstellen dat je journalist bent. En je hebt de keuze uit vijf redelijk onbekende schrijvers. Dan kies je toch degene waar je het meest spraakmakende verhaal mee kunt maken?

Waarom heb je mij dan gekozen?

En, omdat ik dacht dat het bij jou leuk doorvragen is, dat er altijd wat achter zit.

En valt het mee? Nee, flauw. Tja, roem. Ik werd gevraagd om voor De Morgen een interview te doen met Germaine Greer en dan staat er een grote kop op de voorpagina: Germaine Greer meets Kristien Hemmerechts. Dat vind ik natuurlijk wel aardig. Maar hoe kun je zoiets plannen? Dat zijn dingen die langzaam groeien. Ik kan voor mezelf wel een bepaald imago creëren, maar als het louter een constructie is, dan val ik toch door de mand.

Kijk je vaak televisie?

Vroeger wel, maar nu niet meer. Ik heb er ook geen. Daarin ben ik dus ook super oubollig. Ik heb heel veel moeite met de visuele cultuur, met de overdondering door beelden wat je in de videoclips krijgt. Ik mis het nieuws, dat wel. Ik vind televisie prettig als ik moe ben en ik heb nergens zin in. Maar dan kun je net zo goed naar de film gaan.

Is er een Nederlandstalig boek dat je wereldliteratuur kunt noemen?

Wat Couperus geschreven heeft is absoluut prachtig. Zo mooi, dat je zin krijgt om er een potje bij te huilen. Louis Paul Boon, daar ben ik ook gek van. Van Claus ben ik niet zo'n fan, al zou je dat eigenlijk niet mogen zeggen. Wel zijn toneelstukken. Zijn romans, daar word ik niet door gegrepen, zoals wel bij Elsschot, uiteraard, Nescio. Bij vrouwen dan zou ik heel hard moeten nadenken, dat is een schande hè. In de Engelse literatuur heb ik zelf een inhaalmanoeuvre verricht en ben ik systematisch werk van vrouwen gaan lezen om die lacune te vullen. Maar dat heb ik voor de Nederlandse niet gedaan. In mijn stapeltje voor de vakantie zit dan wel Renate Dorrestein.

Je schrijft niet echt Vlaams, meer Nederlands?

Ja hoor eens, jullie moeten toch maar eens leren dat wij geen Vlaams praten maar Nederlands. Er is één taal, het Nederlands, en daarin zijn een aantal varianten, zoals een typische Haagse en een typische Amsterdamse en het typisch Vlaamse.

Als ik Het verdriet van België *lees word ik geconfronteerd met bijna een andere taal.*
Daar wordt een andere variant gebruikt. Maar die is ook niet typisch voor hét Vlaams. Ik zou nooit over mezelf zeggen dat ik Vlaams spreek. Ik spreek Nederlands.

Maar had men, toen je in Amsterdam woonde, niet heel snel door dat je Belgisch was?
O ja. Het was in die tijd niet leuk, het waren de hoogtijdagen van de Belgenmoppen. Je werd geconfronteerd met een sterke mate van arrogantie.

Maar die bestaat toch nog steeds?
Ja, maar ik heb het gevoel dat het toch wel iets afgevlakt is, dat er meer werkelijke interesse is vanuit Nederland voor Vlaanderen. Jij zit nu hier toch ook?

Maar voor mij blijft het een raar landje. Een charmante rotzooi.
Je moet begrijpen dat het twee verschillende culturen zijn. Als ik in Amsterdam ben bij vrienden, dan moet ik ook af en toe mijn lachspieren in bedwang houden. De manier waarop er aan tafel soms geconverseerd wordt. Alles is altijd ‘leuk’ bij Nederlanders. God, maar als ik jou zo hoor dan kan ik beter niet naar Nederland komen. Ik heb weinig zin om als een stuk folklore tentoongesteld te worden.

Je bent een van de zeer weinige jonge schrijfsters. Dat zou wel eens omgekeerde discriminatie kunnen laten ontstaan.
Ja, ik denk dat heel wat recensies daardoor gekleurd zijn. Het zijn nooit sekseloze recensies. Ik denk dat de stem in mijn werk duidelijk de stem van een vrouw is.

Maar geen vrouwenliteratuur.
Bij het woord vrouwenliteratuur denk ik altijd aan maandverband. Het is een vreselijke term.

Een zuil van zout *is het eerste boek dat ik ken dat een zwangerschap als onderwerp heeft. Als onderwerp in de literatuur is het nieuw.*
Ja, mooi hè. Dat is goed voor de journalisten. Ja, ik ben soms een beetje cynisch. Eigenlijk ben ik erg lief hoor. Wat ik bedoel is dat er wel degelijk iets bestaat als een vrouwenstem, een vrouwenstandpunt en dat blijkt niet alleen bij het al dan niet praten over bloedverlies en kinderen baren en het vrouwelijke orgasme, maar dat blijkt ook uit de manier waarop je schrijft over dingen die zowel vrouwen als mannen kunnen ervaren. Het is belangrijk dat vrouwen niet gaan bewijzen dat ze ‘one of the boys’ zijn, meer man dan de mannen, maar dat ze zich wel degelijk ook als vrouw opstellen.

Hoe denk je over het postmodernisme?
Ik denk eerder dat ik modernistisch ben. Ik denk dat voor mij het mooi klinken van bepaalde zinnen nog te belangrijk is of zo. Het postmoderne heeft te maken met vermenging van genres en dat doe ik dus niet. Kathy Acker, dat lees ik eigenlijk niet graag.
Daarin ben ik dus ook heel ouderwets. Heel wat studenten van me vinden het prachtig. Ik hou dus meer van een verhaaltje. We weten allemaal dat het maar een

verhaaltje is, dat het niet echt is, dat is ook de boodschap van het postmodernisme. Mijn verhalen hebben zoveel leemtes dat ik bij interviews al die waarom-vragen krijg. Bij m'n eerste interview wist ik niet hoe ik het had. Waarom deed Anna dit en waarom niet dat? Toen besefte ik dat ik toch een soort levensvisie moest gaan formuleren. Ik denk dat ik er ooit maar eens een boekje tussendoor gooi waarin ik het allemaal uitleg.

Jos Radstake
De bandrecorder van R.J. Peskens

Aan de verhalenbundel van R.J. Peskens *Twee vorstinnen en een vorst*, die in 1975 uitkwam en hem een ruime bekendheid als schrijver bezorgde, was in 1964 de verhalenbundel *Uitgestelde vragen* voorafgegaan. *Uitgestelde vragen* verscheen in de voor de verzamelaar zo attractieve De witte olifant-reeks. Al in de tweede helft van de jaren zeventig was het minder eenvoudig die reeks alsnog te completeren. Nieuw waren nog maar enkele titels leverbaar; voor de rest was je aangewezen op de tweedehands-markt. Nogal wat antiquariaten moest je betreden met de vraag: 'Heeft u witte olifantjes?' Soms kreeg de verkoper een Côte d'Or-blik in de ogen, vaker werd de vraag met een afdoend 'nee' beantwoord.

Uitgestelde vragen was lange tijd wel verkrijgbaar, want de belangstelling voor Peskens was pas echt gewekt na de publicatie van *Twee vorstinnen en een vorst* en Mijn tante Coleta (1976), om een hoogtepunt te bereiken in 1981 toen de film van Otto Jongerius, met dezelfde titel als de verhalenbundel uit 1975, uitkwam. Achteraf was dat allemaal wat aan de late kant, want ook de verhalen uit *Uitgestelde vragen* hadden aanleiding kunnen geven tot een behoorlijke belangstelling.

Toen *Uitgestelde vragen* in 1977 opnieuw uitkwam, uitgebreid met drie nieuwe verhalen en onder een andere titel, namelijk *Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse*, was de interesse veel groter.

De meeste van zijn verhalen heeft Peskens, vóór publikatie in boekvorm, eerst gepubliceerd in Tirade. Uit uiteenlopende jaargangen van dit literaire tijdschrift heeft Peskens voor de samenstelling van zijn bundels en zijn roman geput. Het vroegste verhaal voor *Uitgestelde vragen* verscheen in 1958 in Tirade; voor *De man met de urn* (1981) eveneens in 1958. Een fragment van *Mijn tante Coleta* in 1968, onder het pseudoniem Kees Milot (achterin dit nummer staat bij de opgave van wie aan Tirade 141 hebben meegewerkt: '*Kees Milot*, onderwijzer aan de Christelijke Lagere School te Hoederkenskerke.') Voor *Twee vorstinnen en een vorst* in 1973. 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse' werd opgenomen in Tirade 197, enige tijd voordat de voorpublikaties van *Twee vorstinnen en een*

vorst hun beslag kregen.

Vanaf april 1973 deed Peskens in Tirade een aantal verhalen het licht zien. Soms twee verhalen in één aflevering, waarbij G.A. van Oorschot/R.J. Peskens zich van een extra pseudoniem bediende. Zo verscheen 'Ik heb hem wel honderd keer geroepen vannacht' (= 'De begrafenis') onder het pseudoniem Kees Milot in Tirade 197, het nummer dat ook 'Een verjaardag' te lezen gaf. Voor 'Een volstrekt liefdeloos verhaal' (= 'De receptie') is in Tirade 198 het pseudoniem Karel Blomkwist gebruikt. Dit nummer bevat ook het verhaal 'De ontruiming'.

De verhalen die Peskens in deze periode in Tirade publiceerde, zouden, behalve 'Bij de dood van tante Sofie', alle in *Twee vorstinnen en een vorst* terechtkomen. Het zijn de verhalen over de ouders.

De publikatie van deze verhalen in Tirade, op dat moment en met een dergelijke frequentie, moest haast wel te maken hebben met het overlijden van de ouders van Van Oorschot in 1973 en 1974. In een interview dat Herman de Coninck G.A. van Oorschot/R.J. Peskens voor Vrij Nederland (6 augustus 1977) afnam, komt naar voren dat Peskens, hoewel hij de verhalen al klaar had liggen, deze niet wilde publiceren zolang zijn ouders nog leefden. 'Mijn moeder heeft wel me eens gezegd: als ik dood ben, zal je nog wel eens een boekje over mij opendoen.' Een tweede, nog belangrijker reden voor het wachten met publiceren, was de ambitie uit te willen steken boven de goede middelmaat 'Ik heb dus een aantal boeken geschreven die al jaren klaar liggen. En ik schrijf nog steeds nieuwe boeken. En ik ben nu pas overgegaan tot publikatie omdat ik dacht: nu mag het, nu is het kaal en streng genoeg.'

Als literair geweten van Peskens, zeker wat kaalheid en strengheid betreft, moet Tsjechov - Peskens heeft zich herhaaldelijk in lovende zin over zijn brieven uitgelaten - een belangrijke functie hebben vervuld. Tsjechov, die in zijn brieven zo dikwijls het principe van het economisch schrijven naar voren bracht, zoals in het door G.A. van Oorschot verschillende malen gepropageerde fragment uit de brief aan Maxim Gorki over 'De man ging op het gras zitten' (3 september 1899, *Brieven*, blz. 524), waavan de weerslag te zien is in de opmerking in *De man met de urn* op bladzijde 12. Daar wordt niet voorgelezen uit de *Falklandjes* van Heijermans en de *Jordaancyclus* van Querido, 'want die schrijvers hadden vaak drie of vier ingewikkelde zinnen nodig om bijvoorbeeld te zeggen dat de zon rood in het westen onderging.' Ook kan gedacht worden aan Tsjechovs advies aan de onbekend gebleven schrijfster Lidja A. Avilova: 'U maakt goede vorderingen, maar staat U mij toe mijn raad te herhalen: schrijft U koeler. Hoe meer de situatie met gevoel geladen is, hoe nuchterder men moet schrijven, - daardoor zal het des te gevoeliger worden. Het is niet goed te veel suiker te strooien.' (Tsjechov: *Brieven*, blz. 374).

Van dit laatste heeft het proza van Peskens in ieder geval geen last. Gevoelvolle situaties genoeg, situaties die nog aan intensiteit winnen door de nuchterheid, soberheid, de gewoonheid waarmee Peskens deze in woorden vat. Overbodigheden kunnen in dit ingehouden schrijven nauwelijks aangetroffen worden, ook hier is het streven naar 'de eenvoud van "het geen woord te veel"' (Reve: 'Verantwoording' in *Verzamelde gedichten*). Veelzeggend in verband met Peskens behoedzame stijlbenadering is zijn excuus in *Mijn tante Coleta*, wanneer hij uit een kranteartikel van de vader geciteerd heeft: 'Nu ik thans die nooit uit mijn geheugen verdwenen zinnen neerschrijf, weet ik ook wel dat ze een beetje rethorisch en bombastisch klinken. Maar neergeschreven door mijn vader zijn ze bloedwarm en echt, zonder een spoor van aanstellerij.' (*Mijn tante Coleta*, blz. 57)

De door Konstantin Paustovskij genoteerde opmerking uit de mond van Isaak Babel in *De tijd van de grote verwachtingen* moet ook R.J. Peskens welgevallig

geweest zijn: 'De helderheid en de kracht van de taal,' zei hij altijd, 'komen niet tot uiting in een zin waaraan niets meer kan worden toegevoegd, maar waaruit niets kan wegvallen.' Wat Paustovskij in een later hoofdstuk, namelijk 'Dwangarbeid', over Babels schrijfopvattingen weergeeft, is bovendien behartenswaardig en voor een groot deel toepasbaar op de stilistische beginselen die Peskens hanteerde. Ook Elsschot, die een belangrijke invloed op Peskens uitgeoefend moet hebben, heeft zich over schrijven in de zin van dwangarbeid uitgelaten. 'Galeienwerk' noemde hij het in De Post van 19 mei 1957. In een interview met Wout Wellinck ter gelegenheid van Elsschots vijfenzeventigste verjaardag, waaruit Lucas Ligtenberg in Optima 13 citeert, spreekt Elsschot over de moeizame totstandkoming van zijn werk. (Zie hiervoor ook de historisch-kritische uitgave van *Een ontgoocheling* door A. Kets-Vree: *Woord voor woord.*) Elsschot zegt in genoemd interview: 'Als ik het geschreven heb, begint het pas goed. Dan ga ik schrappen en bijvoegen; vooral schrappen. Zo veel tot ik op een gegeven moment tegen mezelf zeg: nu moet je ophouden anders blijft er helemaal niets meer over. Ik schrijf met de hand en na al dat schrappen en bijvoegen ga ik het tikken. En dan begint het gedonder opnieuw: weer schrappen, weer bijvoegen.'

Veel grote schrijvers schrijven naar kaalheid en strengheid toe. Het eindresultaat geeft dikwijls de indruk van moeiteloos en spontaan noteren, maar dat is 'schone' schijn. Wat voorafgaat, blijft voornamelijk verborgen. Twee verhalen zijn er in het oeuvre van Peskens die iets laten zien van wat er voorafgaat. Verhalen over de aarzeling en de reserve die overwonnen moesten worden om over de moeder-figuur te kunnen schrijven. Het zijn de verhalen over het onvermogen om te schrijven, de verhalen die eerst geen verhalen konden worden, maar die van wezenlijk belang voor het schrijverschap van Peskens zullen blijken te zijn.

Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse

Hoewel hij toegeeft dat het verhaal die indruk zou kunnen wekken, verklaart Peskens nadrukkelijk op de flaptekst van *Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse* dat het titel-

verhaal geen vervolg is op *Twee vorstinnen en een vorst* en *Mijn tante Coleta.* Ook 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse' gaat over een moeder, maar de thematiek reikt verder; het schrijven, of liever het onvermogen te schrijven over een moeder-figuur, maakt er deel van uit. Aan een naamloze ik-figuur vertelt Richard Nelemans over zijn moeder, bovendien doet deze ik-figuur eigen herinneringen herleven.

Het verhaal laat zich in drie delen splitsen. Het eerste gedeelte (blz. 5 en 6) bevat een samenvattend overzicht van de naamloze ik-figuur over de afkomst en de latere ontmoetingen met 'de vriend uit mijn jeugd' (blz. 12), Richard Nelemans. De tweede afdeling (blz. 6-12) bevat de herinneringen van de ik-figuur - beginnend in de vijfde klas van de lagere school - aan Richard Nelemans en zijn familie, met daarin centraal de moeder. (N.B.: 'Vrienden zijn we nooit geworden. Op school niet en later niet.') De derde afdeling (blz. 12-24) begint met: 'We waren beiden reeds volwassen toen we elkaar in een café terugzagen.' (blz. 12) Voor het verhaal van Nelemans wordt de ruimte van het café verwisseld voor zijn huis, zoals dat ook in *Lijmen* van Willem Elsschot gebeurt (de ontmoeting van de naamloze ik-figuur met Laarmans vindt daarin plaats in een café ('Un stout, un!'), waarna het werkelijke verhaal - de volgende dag - bij Laarmans thuis verteld wordt). In het verhaal van Nelemans kunnen allerlei elementen aangetroffen worden die uitgewerkt in het deel 'In volle bloei' van *Twee vorstinnen en een vorst* terug te vinden zijn.

In 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse' staan veel gedachten over het schrijven. Al in het eerste deel vermeldt de ik-figuur dat Nelemans schrijft, romans en gedichten, maar de ik-figuur heeft 'nooit enig schriftuur van hem gezien'. Hij gelooft er dan ook niet in. De ik-figuur stelt vast: 'Hij heeft altijd een gehoor nodig. Een gehoor dat bereid is zich aan hem over te geven. Dan *vertelt* hij zijn romans en gedichten. Hij vertelt zo prachtig en boeiend dat ik vaak gedacht heb, dat alles gestenografeerd zou moeten worden. Maar misschien dat zijn verhalen bij lezing toch zouden tegenvallen. Ik zou eigenlijk de proef niet willen nemen. De bezweringsmacht waarover zijn stem en zijn gebaren beschikken, zou er aan ontbreken. Leugens moeten prachtig verteld worden willen zij geloofwaardig zijn.' (blz. 6)

In de jeugdafdeling is het schoolopstel belangrijk. In het laatste gedeelte, na de hernieuwde ontmoeting, vraagt de ik-figuur of Nelemans nog schrijft. (Vergelijk *Lijmen*: 'En je verzen? Schrijf je geen verzen meer?') Stug antwoordt Nelemans dat hij af en toe nog schrijft. 'Romans. En gedichten, antwoordde hij, maar ze komen nooit af. Het heeft ook geen belang. Niets heeft eigenlijk belang. Herinner je je mijn moeder nog? Over haar zou ik willen schrijven.' En twee bladzijden later: 'Die vrouw mag eigenlijk haar standbeeld niet missen.' (blz. 16)

Wanneer Nelemans over zijn moeder *verteld* heeft, besluit hij: 'Mijn verhalen zijn eindeloos.' De ik-figuur spoort hem aan over de moeder te schrijven, maar Nelemans kan dit niet serieus opvatten. Schrijven en 'schrijven over de moeder' zijn twee.

Bij het afscheid nemen wijst Nelemans op een geërfd kastje, waarin hij van alles gevonden heeft, waarover hij de ik-figuur later wel eens zal vertellen. 'Je bent me nog een heleboel nieuwe verhalen verschuldigd,' zegt de ik-figuur ten afscheid. Het is moeilijk zich aan de suggestie te onttrekken dat veel van die verhalen, ondanks verschillen (niet in de laatste plaats de leeftijd waarop de moeder sterft), in *Twee vorstinnen en een vorst* terecht zijn gekomen.

Voor Tirade 300 heeft Hans van den Bergh een essay over R.J. Peskens geschreven, waarin hij *Uitgestelde vragen* met *Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse* vergelijkt. Veel aandacht besteedt hij in dit essay, 'Een afspraak met R.J. Peskens', aan het titelverhaal van deze laatste bundel. Van den Bergh ziet 'de

prachtig liegende Nelemans' als een afsplitsing van de ik-verteller. De gearrangeerde ontmoeting met een dubbelganger lijkt nodig te zijn geweest 'als een katalysator, als een inspirerende ervaring, die een specifiek creatief proces op gang moest brengen: het noteren en uitgeven van de verhalen uit het geërfde, antieke kastje.' Met een slag om de arm stelt Van den Bergh vast dat 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse' geen vervolg op *Twee vorstinnen en een vorst* en *Mijn tante Coleta* is, maar eerder een voorwoord: 'Want die onvoltooide verhalen van Nelemans over zijn sterke, onbuigzame, niet in het burgerlijk gareel te dwingen moeder lijken tenslotte toch opgeschreven en gepubliceerd te zijn... in de twee genoemde Peskens-bundels.' Ondersteuning hiervoor biedt de datering van de tijdschrift-publikatie van 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse'. Dit verhaal verscheen voor het eerst in Tirade 172, december 1971, anderhalf jaar voor het eerste verhaal van *Twee vorstinnen en een vorst* in Tirade (april 1973). Als pseudoniem gebruikte G.A. van Oorschot: Karel Blomkwist. Na de slotzin van het verhaal is in de Tirade-versie vermeld dat het hier een fragment betreft. Peskens moet van zijn oorspronkelijke plan afgezien hebben, want in plaats van een voltooiing van 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse' lijkt hij een andersoortig vervolg geschreven te hebben: de verhalen van *Twee vorstinnen en een vorst.*

Van *Twee vorstinnen en een vorst* en *Mijn tante Coleta* merkt Van den Bergh op dat de ik-figuur hierin zelf een arme, eenzelvige jongen is, met een mateloze bewondering voor de geheimzinnige, alle normen overtredende vrouw die zijn moeder is. 'Daar is van een vertellende derde persoon alleen geen spoor meer terug te vinden.'

Dat laatste is niet geheel waar. 'De kolenboer' zal dat laten zien, waarbij het noodzakelijk zal zijn, terug te gaan tot een vroege versie van het verhaal in Tirade.

Van de band afgetikt

Met 'De kolenboer' is iets vreemds aan de hand. 'De kolenboer' is het eerste verhaal van *Twee vorstinnen en een vorst*, het verhaal dat opent met die aardige beginzin: 'Hij heette Daalhuyzen, met u, y, z.' Een ik-verteller vervolgt hierop met: 'De straat waarin wij woonden heette de Slijk-

straat. Je begrijpt dat het voor een kind niet plezierig is in de Slijkstraat te wonen.' Het 'je begrijpt dat...' suggereert dat de ik-verteller de lezer toespreekt, iets wat in het vervolg van het verhaal nog wel vaker lijkt te gebeuren, zoals in: 'Weet je wat voor huur die deed: f. 1,50 in de week.', 'Over de huisuitzetting vertel ik je later wel eens. Ik zal nu eerst de geschiedenis met Daalhuyzen vertellen.' Ook in: 'Vreemd hè (...)', 'Dat zal ik je later uitleggen', 'weet je wel', 'Heb je wel eens gehoord hoe sommige mensen het woord centjes uitspreken?' etc.

In de kritiek is Peskens nogal eens bij de 'echte vertellers' ingedeeld, niet in de laatste plaats vanwege het gebruik van dergelijke retorische middelen. Er is zeker een duidelijke verteller in zijn ik-verhalen aan het woord, maar of de verteller in 'De kolenboer' met zijn aansprekingen een lezer toespreekt, is nog maar de vraag. Want als deze verteller vraagt: 'Je weet toch waar de Slikstraat liep? Van de Koestraat naar de Breewaterstraat' en hij bij de vaststelling van de plaats waar Daalhuyzen zijn houten pakhuis had, vraagt: 'Kun je je het herinneren?', dan stelt dat de lezer die het oude Vlissingen niet kent - de plaats die overigens in het verhaal niet genoemd wordt, maar wel herkenbaar is - voor raadsels. Vergelijk hierbij een opmerking in 'De bomvrije': 'Het noemen van straatnamen in een verhaal heeft voor de lezer weinig zin, maar de smalle straat, die vanuit de straat waarin wij woonden naar de kazernepoort leidde, heette het Gevangenhuisstraatje.' (Of ook in 'Een causerie' in *De man met de urn*: 'Het heeft voor de lezer geen enkele zin de straten te vermelden waar ik doorheen ben gelopen.' (blz. 121)) De toesprekingen in 'De kolenboer' zijn minder algemeen dan zij op het eerste gezicht lijken, zij gelden slechts iemand die herinneringen met de ik-verteller deelt.

'De kolenboer' verscheen in april 1973 in Tirade onder de titel 'Van de band afgetikt'. In de tijdschriftversie bevat 'De kolenboer' een kader. Aan het verhaal, zoals dat later in *Twee vorstinnen en een vorst* terecht zou komen, gaan ruim vijf bladzijden vooraf; het wordt bovendien gevolgd door nog eens twee bladzijden.

In het kader vinden dialogen plaats tussen, opnieuw, een naamloze ik-figuur en een man die over zijn moeder heeft proberen te schrijven. In de gesprekken staat de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid centraal. Deze gesprekken doen denken aan de gesprekken die Karel van het Reve over kunst en literatuur opvoert in de kort daarvoor bij Van Oorschot verschenen bundel essays *Lenin heeft echt bestaan.*

De aanstaande verteller van 'De kolenboer' deelt mee dat hij over zijn moeder heeft proberen te schrijven. Geen roman, geen verzinsels, want het is 'voldoende alles precies te noteren, zoals de gebeurtenissen zich hebben toegedragen.' In de ik-figuur vindt hij een vasthoudend tegenstander van deze zienswijze; zonder samenhang, zonder verklaring, zonder enige interpretatie kunnen feiten en gebeurtenissen niet boeiend zijn, vindt hij. Hoewel de vriend tegenwerpt dat de feiten op zich boeiend en dramatisch genoeg zijn en dat verzinsels geen waarde hebben, houdt de ik-figuur vol. 'Vanuit de kennis die je van je moeder hebt, zou je een niet werkelijk gebeurd verhaal kunnen creëren dat treffender de waarheid omtrent je moeder zou kunnen geven, dan het meest nauwkeurige relaas van werkelijk plaats gehad hebbende gebeurtenissen.' (Vergelijk Multatuli: wat verdichtsel is in 't byzonder, wordt waarheid in 't algemeen.) De ik-figuur wijst op de weduwe Lauwerijssen van Elsschot, die ook niet volkomen naar de feiten weergegeven zal zijn. (Veelzeggend in dit verband, want de kader-techniek van *lijmen* en *Het been* is ook hier nagevolgd; vragen over de identiteit van de ik-figuur en van de vriend doen zich hier ook voor. Overigens heeft G.A. van Oorschot in een interview met Max van Rooy ter gelegenheid van het tweehonderdste nummer van Tirade in NRC-Handelsblad (8 november 1974) gezegd: 'Het beschrijven van de naakte

werkelijkheid alléén is nooit boeiend. Je moet er iets mee doen zodat er een innerlijke werkelijkheid ontstaat.') Ook wijst de ik-figuur op de uitvreter van Nescio ('Als hij werkelijk bestaan heeft, is de werkelijke uitvreter in ieder geval minder interessant dan die uit het verhaal van Nescio.')

De ik-figuur stelt vast dat zijn vriend zich niet wil bezondigen aan mooischrijverij, dat hij de werkelijkheid niet wil opkloppen tot een literair verzinsel. Vergelijk de stijlopmerkingen hiervoor. Feiten en gebeurtenissen moeten naar eigen inzicht geïnterpreteerd worden, anders wordt de vertelling een bloedeloos geraamte. 'Alles wat je over haar schrijft of vertelt is voor een groot deel een projectie van je zelf.' Zoals Nelemans in 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse' vreest de vriend dat het boek over zijn moeder nooit af zal komen.

De handeling verplaatst zich naar het huis van 'de schrijver', die besloten heeft een hoofdstuk voor te lezen over 'wat werkelijk heeft plaatsgevonden'. Dat laatste kan de ik-figuur niets schelen, voor hem is het pas werkelijk gebeurd, als het zo geschreven is dat hij erin gelooft. Vergelijk 'Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse': 'Leugens moeten prachtig verteld worden willen zij geloofwaardig zijn.'

Het voorlezen mislukt. Het lijkt hoegenaamd niet op wat er in de werkelijkheid heeft plaatsgevonden, vindt de

schrijver. Hij besluit dat hij het verhaal beter kan vertellen, omdat het dan beter tot zijn recht komt. ‘Als ik voorlees wat ik geschreven heb, krijg ik het gevoel of ik lieg, alsof alles niet echt gebeurd is. En mijn moeder verdraagt geen leugens, begrijp je, zei hij met agressieve stemverheffing.’ Waarom hij het leven van zijn moeder zo graag wil beschrijven, begrijpt hij niet goed: ‘Het zal wel alles te maken hebben met het feit dat ik niet wil dat ze dood is.’

[redacted]

Nadat de ik-figuur nogmaals de overtuiging naar voren heeft gebracht dat het verhaal over zijn moeder alleen maar eerlijk kan zijn als hij liegt, fantaseert, overdrijft, verzwijgt, kortom als hij de werkelijkheid loslaat, stelt hij voor het te vertellen verhaal op een bandrecorder op te nemen. Vergelijk opnieuw ‘Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse’: ‘Hij vertelt zo prachtig en boeiend dat ik vaak gedacht heb, dat alles gestenografeerd zou moeten worden.’, maar ook de gedachte van G.A. van Oorschot in ‘Nescio gestorven’ (Tirade 55/56), wanneer hij verslag doet van zijn bezoeken aan J.H.F. Grönloh: ‘En vaak bestond het “gesprek” dan uit opmerkingen zijnerzijds, die eigenlijk gedurende zijn hele leven opgeschreven hadden moeten worden door een onzichtbare toehoorder.’ De bandrecorder loopt en ‘De kolenboer’ volgt, het verhaal dat de ik-figuur later van de band heeft afgetikt. Na het verhaal zegt de ik-figuur:

> Tot zover het door mij van de band uitgetikte verhaal. Ik heb er niets aan toegevoegd en maar weinig aan veranderd. Ik heb een aantal zinnen in 't gelid gezet en ik heb elke onderbreking van het verhaal, als hij zich plotseling tot mij wendde met een vraag of een aarzeling of hij wel verder zou vertellen, zo veel mogelijk geschrapt.

In het daarop volgende gesprek zegt ‘de verteller’ dat hij alleen maar kan *vertellen* wat er in werkelijkheid gebeurd is. De ik-figuur vraagt of hij de cahiers met verhalen naar huis mag nemen. Hoewel de vriend benadrukt dat hij beter kan vertellen dan schrijven, mag dat. Hij belooft, als het de ik-figuur interesseert, andere dingen over zijn moeder te vertellen.

> Even vreemd en ongeloofwaardig. Tenminste voor mensen zonder warmte en fantasie.
> - Dus toch fantasie.
> - Ja, maar dan de fantasie die nodig is om te ontdekken, dat wat vreemd is nog niet gelogen hoeft te zijn.

Deze versie van ‘De kolenboer’ laat de indruk achter dat het verhaal naar de inhoud zeker niet ‘prachtig gelogen’ is. Het heeft er de schijn van dat voor de vriend het verhaal in zijn werkelijkheid zo voorgevallen is, de vriend insisteert daarop. Maar het is nog maar de vraag of die vriend zelf wel werkelijkheid is. Net zoals in ‘Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse’ heeft Peskens hier een alter-ego ten tonele gevoerd die hem voor deze versie in staat stelt de inhoud van het verhaal van enige afstand te presenteren. Evenals ‘Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse’ is deze versie van ‘De kolenboer’ een verhaal van de aarzeling. Dat er over de moeder verteld/geschreven zal worden, staat daarbij niet ter discussie: dat moet gebeuren. Als ‘deze dubbelganger’ twijfelt of hij de aangewezene is om het boek over zijn moeder te schrijven, zegt hij dat hij het niet zou kunnen verdragen als een ander

dat deed. Ook deze moeder mag haar standbeeld niet missen, het standbeeld door de zoon. De aarzeling betreft de vorm en de stijl. Het leven van de moeder verdraagt geen literaire vormgeving; een andere vorm, kaal en streng, moet worden bedacht en die vinden de twee vrienden - ofwel de ene Peskens, die de dubbelganger gecreëerd heeft om deze problematiek te verwoorden - in het rechtstreeks vertellen. Peskens' nuchterheid en gewoonheid, zijn schijnbaar argeloze taalhantering, zijn praatstijl (hij is tenslotte familie van Multatuli, Nescio en Elsschot) hebben met deze keuze te maken.

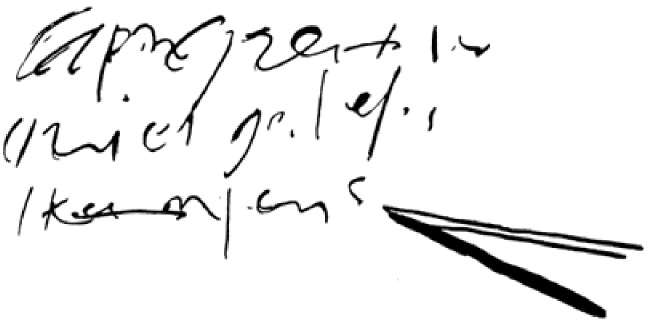
Intussen is het opmerkelijk dat Peskens de aansprekingen in de uiteindelijke 'De kolenboer' heeft laten staan. Zoals geconstateerd zijn de formuleringen zoals 'Je begrijpt dat...', 'Je weet toch...' en 'Kun je je het herinneren?' gehandhaafd, ook daar waar er niets voor de lezer te begrijpen, weten of herinneren is.

In *Kritisch literatuur lexikon* noemt August Hans den Boef deze retorische middelen, manieren waarmee Peskens de lezers bij zijn verhalen betrekt. In 'De kolenboer' zijn ze echter minder dan dat. Alleen de ik-figuur wordt door de fictieve jeugdvriend in dit procédé betrokken en de lezer leest wat er gezegd is.

Ook in de verhalen die in *Twee vorstinnen en een vorst* volgen, kunnen eventueel resten van de opname-techniek aangetroffen worden. In 'De huisbaas' is er na de beschrijving van Cyvat de vraag: 'Weet je wat zwem-ogen zijn?' Even later bij de manier van afbetaling bij de schuldeisers: 'Weet je hoe dat ging?' en bovendien: 'maar daarover later.'

Het verhaal 'De huisbaas' verscheen eerst in Tirade 195 onder de titel 'Dit is het verhaal van de huisbaas', in Tirade 192 was 'Dit is het verhaal van een leraar' al verschenen,

een titel die in *Twee vorstinnen en een vorst* eenvoudigweg ‘De leraar’ is. Bovendien in Tirade 200: ‘Dit is het verhaal van de wasmachine’, later: ‘De wasmachine’. De oorspronkelijke titels suggereren dat de band van ‘De kolenboer’ is blijven doorlopen. Overigens is het aankondigingskarakter van de titels in de eerste zin van ‘De leraar’, in de verhalenbundel, gehandhaafd.



In de loop van *Twee vorstinnen en een vorst* verdwijnt iedere verwijzing naar de enkele toehoorder. Deze toehoorder is verruimd tot de algemene lezer. Zie hierbij ook de lezersaanspreking in bijvoorbeeld ‘De bomvrije’. De verzonnen bandrecorder is verdwenen. Peskens had, eenmaal op gang, genoeg aan pen en papier.

Peskens en de lezer

‘Later zal ik over dit alles meer vertellen,’ zegt Peskens aan het begin van hoofdstuk drie van het verhaal ‘Twee vorstinnen en een vorst’.

> Ik moet vooral niet vergeten uitvoerig te schrijven over een gemeenteraadsvergadering die moeder verstoorde en hoe zij door bodes werd overmeesterd en door de politie weggevoerd. Al het voorgaande is echter nodig tot goed begrip van wat er volgt.

In de verhalenbundel is ‘Twee vorstinnen en een vorst’ een overgangsverhaal; het vertelpunt is uitdrukkelijk na de dood van de vader. Hoewel opgenomen in ‘In volle bloei’ vertelt dit verhaal al over de ziekten van de ouders en het overlijden van de vader, waarover in ‘Het verval’ uitgebreider verhaald zal worden.

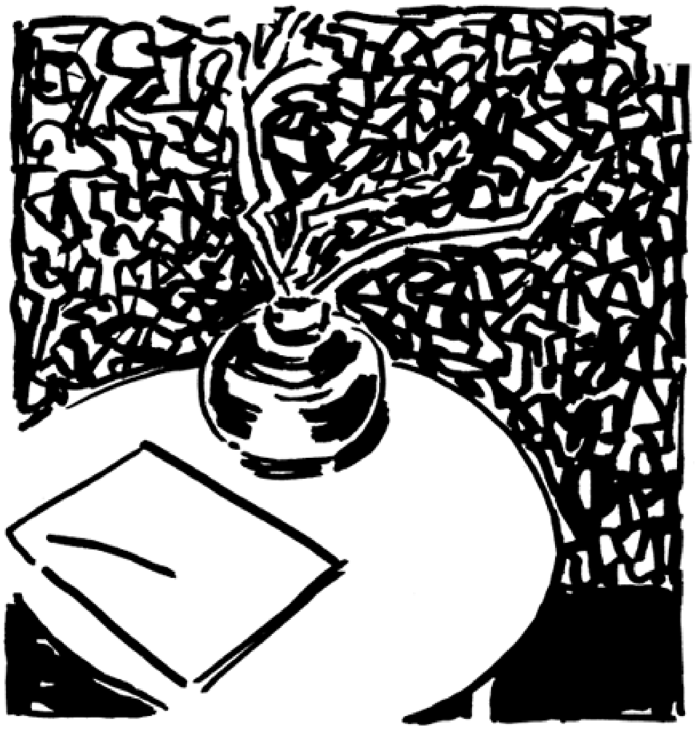
In het titelverhaal komt nog zo'n vertellersopmerking voor: ‘Vader heeft me over die Engelse dagen en die bijeenkomst nog meer dingen verteld, die hier weinig terzake doen. (...) Wel is het aardig te vermelden...’ Zoiets gebeurt ook in het verhaal ‘Zelfs de vierde keer is geen scheepsrecht’, het verhaal over het wachten op de dood: ‘Over die twee jaren zou ik natuurlijk veel kunnen vertellen. Het waren jaren van afgrijselijk uitstel van doodgaan.’ Dergelijke opmerkingen, die nu tot de lezer gericht zijn, komen vooral voor in de familie-verhalen. Ook in ‘Een causerie’ in *De man met de urn* kunnen ze worden aangetroffen.

De verstoring van de gemeenteraadsvergadering, waarover Peskens in *Twee vorstinnen en een vorst* belooft uitvoeriger te *schrijven*, is later terecht gekomen in *Mijn tante Coleta.* Zoals de verhalen van *Twee vorstinnen en een vorst* naar elkaar verwijzen - maar ook zijn er details die verschillen - zo is ook *Mijn tante Coleta* met behulp van terloopse verwijzingen met deze verhalenbundel verbonden (de kranteknipsels bijvoorbeeld, de huisbaas Cyvat, waardoor de moeder in de gevangenis komt, het pannetje, het spreken van de moeder door de zoon, wanneer deze alleen handelend optreedt etc.)

In het verhaal 'Het pannetje' wordt ook een verhaal uit de andere sfeer, de verhalen buiten de familie, betrokken. In een opsomming van mensen die bij de vader waken, wanneer deze ernstig ziek is, noemt de ik-figuur, naast de vaker terugkerende Peskens - de oude anarchist met zijn onafscheidelijke flambard - als derde waker 'vaders damvriend Huisman, waarover ik in "Mevrouw van der Putte" heb verteld.' (Overigens wordt als vierde man 'de kleine rabbijn de Hes genoemd, die ook in de opsomming van blz. 125 van *Mijn tante Coleta* aanwezig is. De vijfde is de zwijgzame wiskundige Mannoury, die in 'Zelfs de vierde keer is geen scheepsrecht' terugkeert in: 'Het is de boei die professor Mannoury inspireerde tot een gedicht waarin hij haar bezong als een baken op de gevaarvolle route naar het socialisme.' (blz. 185).)

'Mevrouw van der Putte' (in Tirade 25: 'De heer Huisman') is het verhaal van het ongewild betrokken raken in het lot van de ander. Dit is een motief dat steeds terugkeert in *Uitgestelde vragen*, waarbij de betrokkenheid ook wel eens gewild is. In een verhaal als 'Mevrouw de Valdon' en 'Mevrouw F.B.' (in Tirade 67/68: 'Een begrafenis') is er

een lotsverbondenheid die het voor de daarin optredende toehoorder onmogelijk maakt een buitenstaander te blijven. Zo zegt de ik-figuur in ‘Mevrouw F.B.’: ‘Ik was eigenlijk hevig geïntrigeerd geraakt in haar lot en haar leven en wat er mij van weerhouden heeft het kontakt met haar weer op te nemen is mij nooit geheel duidelijk geworden.’ (blz. 155) En na zijn onderzoekingen besluit de ik-figuur aan het einde van zijn verhaal: ‘Dit is dus haar geschiedenis. Zoals zij mij die zelf voor een deel verteld heeft en zoals ik die verder heb kunnen nagaan.’ (blz. 216)



Al in diverse verhalen in *Uitgestelde vragen* is er sprake van een verteller en een begrijpende toehoorder. Schijnbaar direct wordt er verteld, zij het zonder een bandrecorder. In verhalen als ‘Uitgestelde vragen’, ‘Mevrouw de Valdon’ en ‘Mevrouw F.B.’ komen vrouwen aan het woord die hun levensgeschiedenis, met daarin centraal een onbeantwoorde liefde, aan een toehoorder, die steeds heviger geïntrigeerd raakt, vertellen (zo zijn ook in een verhaal als ‘De bloemenkoopman’, in *De man met de urn*, oorspronkelijk uit 1958, de vertelelementen essentieel). Ook in het titelverhaal ‘Twee vorstinnen en een vorst’ is het de vader die de vertelling voor zijn rekening neemt; de vader van wie de burgemeester in ‘Een verjaardag’ zegt: ‘U bent ook zo'n boeiend verteller.’

In tegenstelling tot ‘Mijn moeder was eigenlijk een Italiaanse’ en ‘Van de band afgetikt’ is de toehoorder in een verhaal als ‘Uitgestelde vragen’ of ‘Mevrouw F.B.’ meer dan een luisteraar alleen; hij heeft mede richting gegeven aan het lot van de vrouwen. (Ook in ‘Mevrouw de Valdon’, want daarin heeft de ik-figuur mevrouw de Valdon immers gesuggereerd naar Amerika te gaan, met die noodlottige uitkomst.) Daarbij zijn er steeds spijtgevoelens over het tekortschieten. Het is alsof de spijt de drijfveer tot het vertellen vormt.

Net zoals in het werk van Elsschot is het spijt-motief toch al dikwijls aanwezig in de verhalen van Peskens. Niet alleen in *Uitgestelde vragen*, maar ook in *Twee vorstinnen en een vorst*, het duidelijkst in de afdeling ‘Het verval’, is dit

motief uitgewerkt (vergelijk hierbij ook de titel van 'De receptie' dat in Tirade nog 'Een volstrekt liefdeloos verhaal' heette). Zoals de ik-figuur in 'Van de band afgetikt' al vermoedde, is het boek van de vriend - hij spreekt van een eerste hoofdstuk - dan wel geen roman, maar toch een compositie. *Twee vorstinnen en een vorst* is in ieder geval meer dan een verhalenbundel alleen; de samenhang binnen de verhalen laat dat zien, maar ook de tweedeling. In 'In volle bloei' wordt, afgezien van het titelverhaal, niet vooruitgelopen naar de gebeurtenissen in 'Het verval', toch wint het tweede deel aan ontroering door het contrast met 'In volle bloei'. Naar aanleiding van het spijtmotief lijkt het erop dat 'In volle bloei' naar de gedachte van de ik-figuur over het meenemen van de zieke moeder naar Amsterdam, om haar daar te laten sterven, toegeschreven is: 'Ik weet dat het niet kan, dat ik het niet doen zal, en ik schaam mij. Mij heeft ze nooit aan haar lot overgelaten.' (blz. 188)

Veel van het verleden lijkt herleefd te zijn vanuit spijtgevoelens. Over zijn jeugd vertelt de ik-figuur vanuit zijn herinnering. Daarbij laat de vertellende-ik, die zo'n halve eeuw moet overbruggen, duidelijk naar voren komen dat hij zich bepaalde details al dan niet kan herinneren.

Ook het verhaal 'Een causerie' (*De man met de urn*) wordt nadrukkelijk uit het geheugen verteld. (Bijvoorbeeld over de verjaarsbezoeken: 'Ik zal er een paar memoreren zoals ze in mijn geheugen staan gegrift.') In dit verhaal onderbreekt de verteller een tweetal keren zijn verhaal met de mededeling dat hij is blijven steken. Bijvoorbeeld in:

> Hier ben ik met mijn verhaal blijven steken. Ik heb enkele malen geprobeerd het verder verloop van die avond zo nauwkeurig mogelijk te beschrijven. Maar alles wat ik schreef was saai en vervelend. Mijn verhaal ontaardde in een verhandeling, een essay, in een verslag voor de krant, dat de lezer alleen maar vermoeid zou hebben. Ik moet alles maar zo kort mogelijk proberen te vertellen en samen te vatten. (blz. 124-125)

Met andere woorden: kaal en streng.

Ook in dit (gedeeltelijk *Twee vorstinnen en een vorst* overlappende) verhaal komt spijt naar voren, maar de weerzin tegen de stad krijgt de overhand. In dit verhaal zit een erg mooie harmonie tussen weemoed en humor. Het bevat ook de mooiste, alles samenvattende, alinea die Peskens geschreven heeft, waarin hij opnieuw, zoals in *Twee vorstinnen en een vorst* en in *Mijn tante Coleta*, in momenten van ontreddering, zichzelf probeert terug te vinden in de eenzaamheid van de duinen. In dit verhaal is er geen grootmoeder meer bij wie de, oud geworden, ik-figuur tot rust kan komen. Er zijn alleen de duinen en een gevoel van vergankelijkheid:

> Over bazaltblokken, tussen de palen van de zeewering door, daalde ik af naar het strand. Het was veel smaller dan in mijn herinnering. En ook de duinen leken mij minder hoog dan vroeger. Ik liep een heel eind over het harde door de golfslag geribbelde zand. Langs een door prikkeldraad afgerasterd pad ging ik het duin op. Een klein duinpan gaf nauwelijks beschutting en leek eerder op een door kinderhanden uitgegraven kuil. Boven op het duin zag ik aan de ene kant de zee met haar zwarte en rode betonning, maar er voer geen enkel schip voorbij. Aan de andere kant mijn eiland, met de nog goed te onderscheiden kerktorentjes van de aan de duinvoet geborgen dorpen. Maar er was geen enkel mens te zien en het vee stond al in de stallen. Er was geen wind, zodat ik de rustige golfslag op het strand niet hoorde. Zelfs het helmgras bewoog niet. Ik had

> toen wel graag gewild dat er iemand iets tegen me zeggen zou of mijn hand zou willen vasthouden. Ik weet niet meer hoe lang ik op de duintop heb staan kijken en het was niet de dood van mijn ouders maar het verlies dat mij huilen deed. En nu ik dit alles neerschrijf denk ik aan de regels van Vasalis: 'En niet het snijden doet zo'n pijn, maar het afgesneden zijn.' (blz. 115-116)

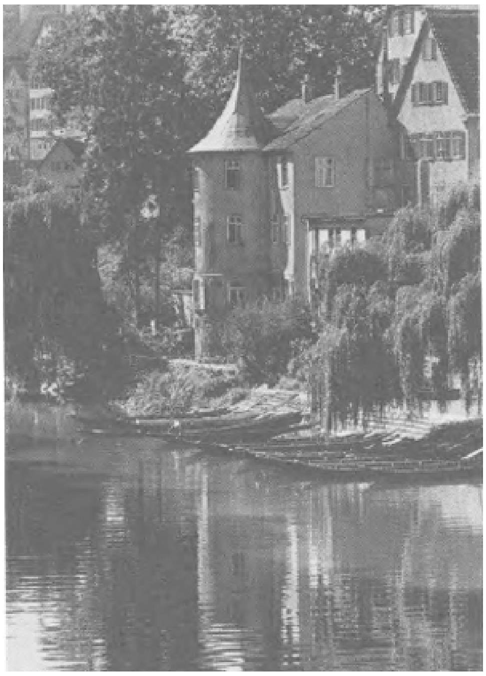
Vertelopmerkingen genoeg in het werk van Peskens. Werd er in de besproken 'beginverhalen' één fictieve toehoorder toegesproken, later breidde het vertelcommentaar zich uit tot de lezer.

Tot de vertelopmerkingen behoren ook de beloften. Zo zegt de ik-figuur in *Mijn tante Coleta* naar aanleiding van de aanwezigen bij het beraad nadat de moeder is veroordeeld: 'De oude Peskens was er, en ik wil nu ook een aantal andere namen noemen, omdat ik ook van deze mannen hun merkwaardige geschiedenis wil schrijven.' (blz. 125) En dan volgt een opsomming van namen.

Die geschiedenissen zijn nooit gepubliceerd. Wel verschenen er andere verhalen waar Peskens in eerder werk op zinspeelde. In *De man met de urn* vermeldt hij op blz. 121: 'Want wat heeft men er aan als ik de Molenstraat noem zonder het verhaal te schrijven van de joodse voddeman Vic Cracqou, die zich op een warme nadmiddag in augustus aan de hijsbalk buiten de gevel van zijn huis heeft opgehangen en die ik als tienjarige jongen aan zijn lus heb zien bengelen.' Dit verhaal is geschreven en gepubliceerd in Tirade 291 (1984) onder de titel 'Ik zou graag eens met u willen spreken'. In *Twee vorstinnen en een vorst* spreekt Peskens op blz. 198 over 'het befaamde geldkistje' en in Tirade 306 verscheen het verhaal 'Het geldkistje'. En deze verhalen waren niet beloofd.

Kester Freriks

De salto mortale van Friedrich Hölderlin



De toren in Tübingen.

Toen ik ruim tien jaar geleden in twee oranje-rode delen uit de reeks ‘Die Tempel Klassiker’ Hölderlins *Werke* kocht en die door de stad droeg naar mijn kamer, dacht ik de enige lezer van deze dichter in Nederland te zijn. Niet uit hoogmoed of uit verkeerd begrepen drang exclusief te zijn, maar eenvoudigweg omdat niemand in mijn omgeving de naam Hölderlin ooit in de mond had genomen en ik mijn ontdekking als een wel heel apart toeval beschouwde, mij zomaar in de schoot geworpen. Met gepaste trots plaatste ik de beide delen op de schoorsteenmantel en ik wachtte een tijdje alvorens de bundel met gedichten ‘in chronologischer Reihenfolge’ op te slaan.

Daar stonden ze dan, de tekstflarden en fragmenten van een heldere en tegelijk raadselachtige schoonheid, compact van vorm, op het eerste gezicht onpeilbaar van zeggingskracht, gedrukt op ruw, gelig papier waar de houtvezel bijna doorheen stak.

Al snel dienden zich meer Hölderlin-lezers aan, sterker nog, ik bleek met mijn belangstelling helemaal niet zo bijzonder te zijn als ik mezelf graag wilde laten geloven. Achteraf gezien is dat maar goed ook: hoe graag de lezer de speciaal uitgenodigde gast wil zijn in de fictieve wereld van een gedicht of roman, het is onzin aanspraak te willen maken op een auteur. De literatuurvorsers en -wetenschappers die Hölderlin hebben opgeëist, berokkenden de dichter veel schade. Hij is in gelijfd bij de groten der Duitse dichters, men speelde hem uit tegen Goethe en Schiller, hij is verklaard tot een ‘zachte, hymnische’ poëet die, geslagen door het noodlot, zijn leven verdroomde in een torenkamer aan de rivier de Neckar, alleen nog in staat tot het bespelen van het klavier met dronken handen en het maken van urenlange wandelingen door de heuvels rondom het Zuidduitse stadje Tübbingen.

Er schuilt iets huiveringwekkends in de receptie van Hölderlins gedichten sinds zij in 1791 voor het eerst werden gepubliceerd in de *Musenalmanach* van de twaalf jaar oudere jurist en beschermer van Hölderlin, Gotthold Stäudlin.

Ik doel nu niet meteen op het propagandistische misbruik ervan in het Duitsland van de jaren dertig, evenmin op de heiligverklaring van de dichter door de ‘schwärmerische’ literatuurliefhebbers, maar op de roekeloze interpretaties die zijn werk ten deel vielen - interpretaties overigens die altijd schuilgaan onder het mom van verering.

Wie zich een dichter toeëigent, verraadt daarmee alleen maar de angst voor andere meningen. Het lot geclaimd te worden is Hölderlin bij herhaling ten deel gevallen.

Waarom noodt Hölderlin uit tot zo'n onafzienbare stroom romans waarin hij optreedt als de gedramatiseerde hoofdpersoon, tot biografieën, letterkundige verhandeling en filosofische commentaren? Is het dank zij de ‘reclame’ zoals Lucebert dicht van zijn:

masker die, die geslagen met bliksemend licht,
nu reclame - betaald als gezichten der teutschen -
mij met smaad tot in wijsheid nog volgt; ()

De uiteenlopende en vaak tegenstrijdige visies zijn niet van de laatste tijd, zoals ten onrechte wordt beweerd. Romantiek en politiek verdrongen zich al in Hölderlins verschijning op negenentwintigjarige leeftijd, in 1799. Goethe oordeelde over zijn haardracht als geknipt volgens de mode van de sansculotten, de radicale revolutionairen uit de Franse Revolutie. Een vriend beschreef hem als ‘een republikein naar geest en waarheid’ en zijn geliefde Susette Gontard zag in haar minnaar ‘de spiegel van al het schone’.

De radicaal-politieke Hölderlin heeft in Nederland nauwelijks sporen nagelaten, in tegenstelling tot Duitsland,

waar hij in de jaren zestig de held werd van de linkse beweging.

J.J. Slauerhoff slaat in de bundel *Al dwalend* de romantisch-bevlogen toon aan wanneer hij Hölderlin als geestverwant introduceert, een 'glansschuwen, allengs somberder engel'.

Slauerhoff besluit het gedicht met:

Ook gij, zachtmoedige, moest eindlijk slaken de aanklacht
Na een jammer van jaren, door waanzins duister geuit:
'Liefde is heen, ik leefde ook liever niet meer.'
Wellicht wil eenmaal uw dierbare dolende geest
- Ook generzijds ligt toch niet het heilige Hellas -
Rusten van heilloze tochten door ledige eeuwen.

'Waanzins duister' schrijft Slauerhoff, zonder schroom het tegenwoordig zo gewraakte woord 'waanzin' gebruikend. Slauerhoff is oprechter dan de meeste scribenten over Hölderlin die alles in het werk stellen de geestelijke ineenstorting van de dichter en zijn veertig jaar durende verblijf in de toren aan de rivier de Neckar te verdoezelen.

Poëzie is, behalve de volgehouden metafoor van een gevoel, zoals Hölderlin haar noemt, ook een pleidooi: pleidooi voor de onafhankelijkheid van de dichter. Met ieder gedicht wil Hölderlin zijn talent bevestigen en tegelijkertijd zich als schrijver (zelf zegt hij kunstenaar) een maatschappelijke positie verwerven, waarin hij kan bestaan van zijn kunstenaarschap. Geen bijbaantjes, niet het ambt van dominee, geen betrekking als huisonderwijzer, maar schrijven en daarvan kunnen leven. De samenleving moest zo zijn georganiseerd dat een kunstenaar niet meteen een bedelaar werd. In 1804 schrijft Hölderlin: 'Het zou goed zijn om de dichters ook bij ons van een burgerlijke existentie te verzekeren...'

Het is een vreemde zaak dat dit aspect van Hölderlin, zijn drang om zich van een burgerlijk bestaan verzekerd te weten, nooit de aandacht krijgt die het verdient.

Hölderlin en burgerlijk, zoiets is natuurlijk ondenkbaar. De dichter moet immers lijden en wij, met onze nagedragen liefde, zullen ons liefdevol over zijn verzen buigen en hem de arme, maar goddelijk geïspireerde dichter noemen. In het begin laat iedere lezer van Hölderlin zich tot deze gedachtengang verleiden, om vervolgens te gaan inzien dat achter die welluidende naam een persoonlijkheid schuilt die weinig moest hebben van pseudo-poëtische verering, maar die er desondanks het slachtoffer van werd. In een van zijn brieven stelt hij het zo scherp, dat ik me erover verbaas dat die niet vaker ter sprake komt in beschouwingen over zijn poëzie. Hölderlin schrijft: 'Het zuivere kan zich alleen in het onzuivere uitbeelden, en wil je het verhevene verwoorden zonder het onbeduidende, dan zal het zich voordoen als het alleronnatuurlijkste.' Dat is klare taal. Bij deze lijkt mij meteen de telkens oplaaiende discussie over de beruchte 'peren' in het gedicht 'Hälfte des Lebens' gesloten.

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See.

In de vertaling waaraan ik de voorkeur geef:

Met gele peren hangt
En vol wilde rozen
Het land in het meer.

Zeer boze brieven en reacties heb ik ontvangen naar aanleiding van die 'peren'. Hoe kan een dichter van zo'n engelachtige gedaante als Hölderlin nu *peren* gebruiken. *Birnen*, dat is natuurlijk een zetfout. *Blumen* zal de dichter bedoeld hebben, of *vruchten*, maar *peren*, nee, onmogelijk. Nog een voorbeeld dat het idool van Hölderlin als de vereenzaamde, verstilde dichter onderuit haalt. 'Overdenk met hartstocht, maar schrijf ijskoud,' raadt hij een vriend aan die zich op het pad van de poëzie wil begeven.

De dichter die aan een burgerlijke existentie de voorkeur geeft boven een bestaan als bedelaar, een dichter die bovendien het verhevene wil verbinden met met onbeduidende en die aan het schrijven de eis stelt dat hij ijskoud moet zijn: deze kwaliteiten lijken onverenigbaar met de levensloop van Hölderlin.

Al vanaf zijn vroegste jeugd werd Friedrich Hölderlin, op tweejarige leeftijd vaderloos geworden, door zijn moeder voorbeschikt tot het ambt van dominee, een toekomst waartegen hij zich van meet af aan verzette. Zolang zij leeft zal de zoon in overmatig beleefde brieven zijn keuze voor het dichterschap rechtvaardigen. Hij wilde dichter zijn zonder nevenbaantjes. Pas nadat hij zich rond de eeuwwisseling van 1800 van de invloed van Schiller heeft bevrijd, schrijft hij zijn persoonlijkste en ook opzienbarendste gedichten. Poëzie mocht niet ondergeschikt zijn aan de filosofie, zoals de mode van die tijd, in navolging van Schiller, het wilde. Dat zou tot dorheid leiden. Voor Hölderlin was de filosofie 'een hospitaal waarheen iedere (...) mislukte dichter met eer kan vluchten.' Zijn ideaal is 'levendige' poëzie vol energie en beweging. Om dit effect te bereiken moest het gedicht de 'afwisseling van tonen' bezitten. Lyrische passages die in kille hun tegendeel vinden, verheven regels die reliëf krijgen door banale. In een brief aan een vriend uit 1798 staat: '... schaduwpartijen wil ik toevoegen aan mijn licht.'

Hölderlins voorkeur voor spanning en contrast is niet alleen een vormkeuze. Hij bereikt erdoor wat hij van de poëzie verwacht: tegenstellingen met elkaar in harmonie brengen.

Gedichten als 'lichtgebouwde bruggen' over de afgrond, zoals dat heet in de hymne *Patmos.* Het is de afgrond tussen het gevaar en de redding, tussen de mens en de hemel. De grootste tegenstelling die zijn poëzie beheerst is die tussen het gehate vaderland Duitsland en het geliefde Griekenland, waar 'eens de goden onder de mensen wan-

delden' en een 'nooit-eindigende jeugd de wereld met schoonheid vervult.'

Hölderlin

Hoewel Hölderlin Griekenland nooit bezocht en hij zich baseerde op uit het Frans vertaalde reisbeschrijvingen en de poëzie van de grootste Griekse lierdichter Pindarus, belichaamde het verre Pelopponnesus en vooral de oude tijd waarin goden en mensen nog één konden zijn, het ideaal van waarheid en schoonheid.

Het gedicht 'Da ich ein Knabe war' verbindt die liefde voor Griekenland met de smetteloze onschuld van de jeugd. Het is geschreven tussen 1797-1798:

Toen ik een knaap was,
Redde een god mij vaak
Van het geschreeuw en de gesel der mensen,
Toen speelde ik veilig en beschut
Met de bloemen van het bos,
En de zuchten des hemels
Speelden met mij.

En zoals gij het hart
Van de planten verblijdt,
Als zij u tegemoet
Hun tere armen strekken,

Zo hebt gij mijn hart verblijd
Vader Helios! En, zoals Endymion,
Was ik uw lieveling,
Heilige Luna!

O, al gij trouwe
Vriendelijke goden!
Als gij eens wist
Hoe mijn ziel u liefhad!

Wel riep ik toen nog niet
U bij naam, ook gij
Noemde me nooit, zoals de mensen elkaar noemen,
Als kenden ze elkaar.

Toch kende ik u beter
Dan ik ooit de mensen kende,
Ik begreep de stilte van de ether,
De woorden der mensen begreep ik nooit.

Mij voedde op de klanken
Van het ruisende bos
En liefhebben leerde ik
Temidden van de bloemen.

In de arm van de goden groeide ik op.

De hele thematiek van Hölderlin is vervat in dit vers. Het contrast tussen vroeger en nu, gedramatiseerd in de tegenstelling tussen de goden en de mensen. De natuur is meer dan alleen decor of stemmingsbeeld, zij dient de dichter als symbool voor een wereld waarin hij zich vertrouwd voelt. De natuur is bezield: doortrokken van het Griekse schoonheidsideaal.

De latere Hölderlin breidt het contrast tussen, grofweg, hemel en aarde verder uit door de rusteloosheid van de reiziger of zwerver toe te voegen aan de bestaande tegenstellingen. De dichter wordt reiziger. ‘Ik ben bang,’ bekent hij, ‘het warme leven in mij te laten verkillen door de ijskoude gebeurtenissen van alledag.’ De gloed die hij wilde laten ontbranden in de poëzie door vuur te slaan uit de tegenstelling gehaat vaderland-geliefd Griekenland zoekt hij op. In januari 1802 vertrok Hölderlin te voet door Frankrijk, dwars over de beijsde hoogvlakte van Auvergne naar Bordeaux, om daar nogmaals een benoeming als huisonderwijzer te aanvaarden.

Het is de laatste keer dat hij dit ambt accepteert. Iedere maatschappelijke functie betekent het sluiten van een compromis - en in ieder compromis schuilt het gevaar dat de vrijheid van het dichterschap wordt aangetast. Hölderlins pleidooi voor de burgerlijke existentie van de kunstenaar is in feite niets anders dan een pleitrede voor het herstel van het mecenaat. Een maatschappij die niet, zoals Hölderlin het Duitsland van zijn tijd verweet, in onnozelheid ten onder wil gaan, moet zijn kunstenaars financieel ondersteunen.

Zes jaar voordat hij in Bordeaux bij consul Daniel Meyer

zijn aanstelling krijgt als huisleraar trad Hölderlin in dienst bij bankier Gontard in Frankfurt, voor wiens vrouw Susette hij een verterende liefde opvatte. Zowel in zijn briefroman *Hyperion* (1797) als in zijn poëzie noemt hij haar Diotima, de belichaming van de volmaakte liefde. Het vertrek naar Zuid-Frankrijk was noodgedwongen. Echtgenoot Gontard ontdekte de geheime verhouding tussen zijn vrouw en de jonge dichter en verjoeg de laatste van zijn riante landgoed met een weelderige, ommuurde tuin, waar de geliefden elkaar nog geruime tijd ontmoetten en elkaar door het hek brieven toespeelden.

Hoe gedwongen door omstandigheden Hölderlin ook was toen hij plots Duitsland verliet en hij het als het ware op een lopen zette naar Frankrijk, hij lokte zijn onverhoedse vertrek ook uit - sterker nog: hij riep het gevaar, dat hij zich met zo'n voettocht onvermijdelijk op de hals haalde, over zich af. Het geladen pistool dat hij meedroeg was geen overbodige luxe.

Zekerheid daarover heeft geen enkele biograaf, maar ik ben ervan overtuigd dat Hölderlin na zijn teleurstellende ervaringen in Duitsland, waar het hem onmogelijk was als onafhankelijk dichter te leven, aan zijn bestaan een beslissende wending wilde geven, dat hij een salto mortale maakte, in de hoop zijn lot als dichter *in de schaduw* van Goethe en Schiller met één slag te veranderen.

Twee jaar na de eeuwwisseling van 1800 gebeurt er van alles. In januari kwam Hölderlin aan in Bordeaux; in juni van datzelfde jaar was hij alweer terug in Nürtingen, de stad waar zijn moeder woonde. Zijn toestand was bedenkelijk. Dat is niet vreemd als we bedenken dat Susette Gontard in datzelfde jaar doodging aan tuberculose.

Hoe onverwacht was deze gebeurtenis?

Dit is geen morbide vraag. Hölderlin wist dat Susette leed aan tbc.

En wat gebeurt er aan het slot van *Hyperion*? De vrouwelijke hoofdpersoon Diotima sterft. In een brief aan Susette Gontard voelt Hölderlin zich verplicht tot verantwoording: ‘Hierbij onze *Hyperion*, geliefde! Een beetje vreugde zal deze vrucht van onze bezielde dagen je toch wel geven. Vergeef me dat Diotima doodgaat. Je herinnert je dat we het daarover toen niet helemaal eens konden worden. Ik geloof dat het, volgens de hele opbouw, noodzakelijk was. Liefste! alles, wat over haar en ons, over het wezen van ons leven hier en daar gezegd is, aanvaardt het als een dankbetuiging, die vaak des te oprechter is, hoe onhandiger ze zich uitdrukt.’

Het leven haalde Hölderlins literatuur in. Tegelijkertijd leek hij het lot te smeken *noodlottig* voor hem te zijn: de dichter die autobiografisch materiaal gretig naar zich toehaalt en het transformeert tot fictie. Dat is nog niet alles. Hölderlin lijkt zijn leven te ensceneren opdat hij de salto mortale kan maken, die hem uiteindelijk het recht geeft op de vrijheid van zijn dichterlijke ontwikkeling.

Tot 1802 lijkt me deze theorie goed houdbaar, daarna krijgt ze een griezelige consequentie: Hölderlin stort geestelijk in elkaar en wordt tot zijn mentale schade behandeld in een gekkenhuis, om pas in 1807 rust te vinden in de huidige toren van Hölderlin, toentertijd een halfronde uitbouw als een erker in het huis van de schrijnwerker Zimmer die hem, dank zij financiële steun van Hölderlins moeder, onderhield.

Susette Gontard.

In Zimmer leek Hölderlin zijn langverwachte mecenas gevonden te hebben, hoewel hij de volle laag had gekregen van het noodlot dat hij een jaar of tien eerder voor zich opeiste. Afgezien van een enkele woede-uitbarsting leidde hij een tamelijk vredig leven in zijn kamer, die uitzicht bood op de Neckar. In getuigenissen van tijdgenoten staat te lezen dat hij voor iedereen ontoegankelijk was en aangesproken wilde worden met 'Herr Hofbibliothekar'. Ook zou hij zijn waanzin simuleren, als een masker tegen de buitenwereld dragen, om zich geconcentreerd te kunnen wijden aan zijn poëzie. De salto mortale heeft in ieder geval effect gehad.

Hölderlin is aldoor trouw gebleven aan zijn thematiek, alleen vormverandering bewijst zijn ontwikkeling. Rond 1800 brak hij met de traditionele versopbouw en probeerde hij in vrije gedichten, zonder strak rijm en metrum maar wel uiterst ritmisch, een nieuwe poëzievorm te vinden, waarin geen gewaarwording wordt weergegeven, maar een gedachtengang wordt uitgedrukt. Hölderlin is naar de klank en cadans van zijn poëzie een lyrisch dichter, naar de inhoud ervan is hij een redenaar, een betoger, die de

regels van de retorica beheerst om uitdrukking te geven aan zijn verwachting van de 'nieuwe, gouden tijd', die de harmonie terugbrengt in de wereld, zodat de mens opnieuw verzoend is met zijn omgeving en daarvan niet als door een wig gescheiden. In de poëzie roept hij 'de verdwenen godheid' terug, de godheid van de hemelse harmonie.

Degenen die uit politieke overtuiging Hölderlin als voorstander van de Franse Revolutie beschouwen, en in deze eeuw de linkse beweging, kunnen gemakkelijk het gelijk aan hun zijde krijgen, evenals trouwens degenen die hem humaan of christelijk interpreteren. De eenvoud van zijn thematiek zet de deuren open voor uiteenlopende, vaak vijandige opvattingen.

Ik geloof daarom ook niet dat Hölderlin de verbannen dichter is die menigeen zo graag in hem ziet. Zijn sprong in het duister leidde tot de rust en de toewijding waarnaar hij verlangde, en de geringe afmetingen van de torenkamer belemmerden hem niet in zijn latere gedichten reizende figuren te introduceren, zowel in de tijd als in de ruimte. In die latere lyriek is er altijd sprake van een gelukzalig verleden, een pijnlijk heden en daartussen momenten van verzoening.

In het verleden speelt zich bovendien de vriendschap af, met werkelijke vrienden of met de goden, dat maakt weinig verschil. In de weergave van de reis die de ik-figuur maakt weeft Hölderlin allerlei motieven die ontleend zijn aan de christelijke voorstelling van de heilsgeschiedenis: de verlossing van de mens. En ten slotte, als diepste laag, uit hij zich over het dichterschap als ambacht.

In het fragment 'Einst hab ich die Muse gefragt' (1804-1806) zijn al die werelden trefzeker met elkaar verbonden:

Eens heb ik de Muze gevraagd, en zij
Antwoordde mij
Aan het einde zal je het vinden.
Geen sterveling kan het grijpen.
Van het hoogste wil ik zwijgen.
Verboden vrucht, zoals de laurier, echter
Is het vaderland het meest. Die echter proeft
Uiteindelijk iedereen,

Veel misleiden begin
En einde.
Het laatste is echter
Het hemelteken, dat scheurt

Al lijft de literatuurgeschiedenis Hölderlin in bij de romantiek, hij erfde van de klassieke auteurs die hij bestudeerde en vertaalde, de aandacht voor de techniek van de versbouw. Een van zijn vormprincipes is een zodanige rangschikking van woorden, dat ze als het ware over elkaar tuimelen en daardoor vaart aan het gedicht geven. De dichters van zijn tijd verwijt hij gebrek aan opleiding en ambachtelijkheid; zij reduceren poëzie tot een zoetelijk natuurprentje, terwijl een gedicht juist een in de techniek verankerd, solide bouwwerk moet zijn, vol spanning en contrast, één en al 'Schwung'.

Hölderlin stelt ongemeen hoge eisen aan de taal en aan de technische beheersing van de dichter, waardoor ieder gedicht van hem zowel een lofzang is op de taal als de expressie van een denktrant, namelijk het goddelijke geven aan de mens en de hemel opeisen als het wingewest van de poëzie.

Dank zij taal kan het gedicht harmonie winnen op verwarring en, in uitgebreide betekenis, leven en levendigheid op het doodse en verstarde winnen.

'Andenken' ('Aandenken') uit 1803 is zo'n volmaakt gedicht, waarin het rusteloze reizen door verleden en heden, het verlangen naar de oorsprong van het bestaande, toen er nog een paradijselijke harmonie heerste, de schoonheid van het zuiden en de taak van de dichter tot een geheel zijn gesmeed. Voor wie dit leest is het alsof hij in Arcadië is gegaan.

Aandenken

De noordooster waait,
Van de winden mij
De dierbaarste, omdat hij vurige geest
En behouden vaart belooft de schippers.
Maar ga nu en groet
De schone Garonne,
En de tuinen van Bordeaux
Daar, waar langs scherpe oever
Verder gaat het pad en diep in de rivier
Neerstort de beek, daarboven echter
Kijkt uit een edel paar
Eiken en zilverpopulieren;

Nog vaak denk ik eraan en hoe
Brede kronen buigt,
Over de molen, het iepenbos,
Maar op de binnenplaats groeit een vijgeboom.
Op feestdagen gaan
De bruine vrouwen aldaar
Over zijden grond,
In de tijd van maart,
Wanneer gelijk zijn nacht en dag,
En over langzame paden,
Zwaar van gouden dromen,
Wiegende luchten trekken.

Laat echter,
Vol van donker licht,
Iemand mij de geurende beker reiken,
Opdat ik rusten kan; want zoet
Zou zijn onder schaduw de slaap.
Niet goed is het,
Zielloos door sterfelijke
Gedachten te zijn. Maar goed
Is een gesprek en te zeggen
De overtuiging van het hart, veel te horen
Over dagen der liefde,
En daden welke geschied zijn.

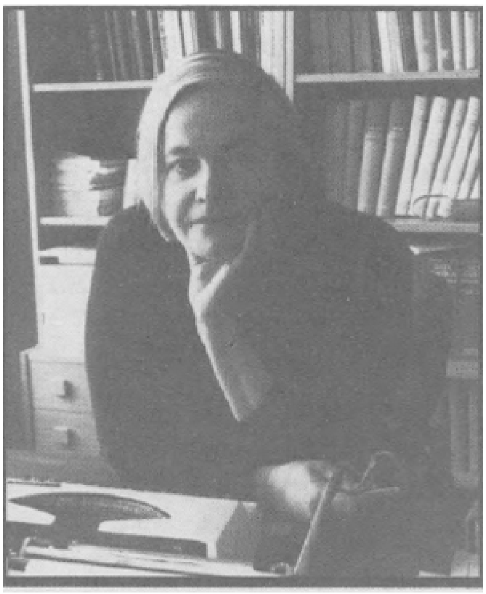
Waar echter zijn mijn vrienden? Bellarmin
En zijn metgezellen? Velen
Zijn bevreesd tot de bron te gaan;
De rijkdom namelijk begint
Op zee. Zij,
Zoals schilders, verzamelen
De pracht van de aarde en versmaden
De gevleugelde strijd niet, en
Eenzaam te leven, jarenlang, onder
De ontbladerde mast, waar niet de nacht doorgloeien
De feestdagen van de stad,
En snarenspel en aangeboren dans niet.

Nu echter zijn naar de Indiërs
De mannen gegaan,

Daar bij de winderige spits
Bij wijnbergen, waar omlaag
De Dordogne komt,
En te zamen met de schitterende
Garonne breed als een meer
Uitstroomt de rivier. De zee echter
Neemt en geeft gedachtenis,
En ook de liefde vestigt naarstig de ogen,
Wat blijft echter, stichten de dichters.

(vertaling: Kester Freriks)

Wim Hottentot
'Al schrijvende ben ik iets of iemand anders'
Een gesprek met Hella Haasse over de klassieke cultuur



Hella S. (Hellas!) Haasse schreef bijna 20 romans, 7 toneelstukken en 10 bundels essays. Zij is bekroond met de P.C. Hooftprijs 1984, de laatste die werd uitgereikt.

Het gesprek met haar vond plaats in Theater De Balie in Amsterdam, in het kader van de door de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam (SLAA) georganiseerde cyclus *De Klassieken en de Letteren.*

Later preciseerde mevrouw Haasse per brief nog enkele onduidelijkheden. In Hermeneus 50, 3 (9178), blz. 260-4, het lustrumnummer *Klassieke motieven in de moderne nederlandse letterkunde* schreef mevrouw Haasse al eens een bijdrage over de invloed van de Oudheid op haar eigen werk: 'Sinds gipsen hoofden.'

Heeft uw gymnasiumtijd, destijds in Batavia, uw schrijverschap beïnvloed?

O stellig. Vergilius bijvoorbeeld, heeft altijd diepe indruk op me gemaakt: de ongelooflijke klankschoonheid, de gecomprimeerde zeggingskracht, de suggestie die ervan uitging - soms in maar één zin -, een bijna atmosferische suggestie van nevel, met iets Rembrandtieks in de verdeling van licht en schaduw. En ook de visuele 'impact' van de natuur zag ik bij Vergilius op de meest volmaakte wijze verwoord.

Het is trouwens niet alleen de stemming. Ook de voortgang van het verhaal, de vormgeving aan een psychologische situatie vind ik geniaal bij Vergilius.

Helaas moet ik me tegenwoordig met vertalingen behelpen. Het is bijna 50 jaar geleden dat ik schoolging! Soms neem ik er wel orginelen naast om enigszins te kunnen vergelijken. Zo kan ik op een bepaalde manier nog van de oorspronkelijke tekst genieten. Door Vergilius, Homerus, maar ook door iemand als Tacitus heb ik voor het eerst ten volle beseft wat taal is.

Dr. P.J. Koets heeft later in de politiek en de journalistiek nog een grote rol gespeeld. Hij presteerde het eens om in Amsterdam, waar hij PvdA-wethouder van Onderwijs was, een internationale conferentie van classici in het Latijn toe te spreken! Heeft zijn markante en bijzondere persoonlijkheid misschien ook invloed uitgeoefend op uw liefde voor de Klassieken?

Ja, daar is een ongelooflijk vormende invloed van uitgegaan. Ik heb later wel eens tegen mijnheer Koets gezegd, toen ik hem ontmoette: 'U bent een soort geestelijke vader voor me geweest.' We gingen vaak met mijnheer Koets en mejuffrouw Koch, onze andere docent Klassieken, zoals dat vroeger in Indië gebruikelijk was, de bergen in - 'naar boven', heette dat. We zaten dan met een groep leerlingen in een kampeerhuis. Daar werd dan over allerlei literaire zaken gepraat en voorgelezen. Mijnheer Koets was ook in veel opzichten een goede vriend van ons. Ik denk inderdaad dat ik een zeer belangrijk deel van wat ik ben - als het wat voorstelt - te danken heb aan dit contact.

Zou uw liberaal-humanistische levensinstelling, die steeds probeert te relativeren en te nuanceren, ook te maken kunnen hebben met uw klassieke opleiding? U heeft die houding (in Zelfportret als legkaart*) zelf ooit mooi gekarakteriseerd als 'balanceren tussen waan en niets, tussen leugen en verblinding, op het streepsmalle vlak van de waarachtigheid.'*

Die klassieke opleiding zal er zeker toe bijgedragen hebben, maar ik moet zeggen dat ik in dat opzicht ook heel veel te danken heb aan mijn ouderlijk huis. Daar heerste in een vrijdenkende omgeving veel belangstelling voor al die 'elitair' genoemde zaken.

In uw recente roman De wegen der verbeelding *wordt een ingenieus spel gespeeld met het vierde gedicht van de* Georgica. *Het boek heeft een motto van Jacques Delille, de nu vergeten Franse dichter uit de achttiende eeuw die dankzij zijn vertaling van de* Georgica *de leerstoel voor poëzie aan het Collège de France kreeg. Wie de thematiek van uw werk*

enigszins kent, verbaast zich niet over uw keuze:

> *ce qui nous plaît le mieux dans toute la nature,*
> *ce n'est pas ce qu'on voit, c'est ce qu'on se figure.*

Bent u dankzij Delille bij Vergilius uitgekomen of was het omgekeerd?

Dat is heel gek gegaan. Toen het boek af was wou ik een motto hebben waarin kernachtig de essentie werd uitgedrukt. Op een goede dag kwam ik dit citaat tegen en dat beviel me. Toen ging ik eens opzoeken wie die schrijver was en zag tot mijn stomme verbazing dat Delille zich ook met de *Georgica* had beziggehouden. Het was gewoon zuiver toeval. Die dingen gebeuren vaak buiten jezelf om. Je vindt verbindingen, misschien omdat je toch zoekt vanuit een bepaalde gerichtheid, die maakt dat je achteraf die dingen vindt die net in het geheel blijken te passen.

De Vergiliusverwijzingen zitten in de passages waar één van de beide hoofdfiguren, Klaas Welling, een tijdschriftredacteur met hoger aspiraties, zich buigt over het werk van een door hem (her)ontdekte dichter, B. Mork. Welling heeft de beschikking gekregen over nooit uitgegeven manuscripten van Mork. Eén daarvan bevat Brieven aan Baucis, *gedichten waarin een al lang bestaande liefdesrelatie 'vol strenge rust' wordt becommentarieerd. De 'ik' vergelijkt zich met een zekere Aristaeus. Aristaeus is in de vierde* Georgica *een herder wiens bijen zijn gestorven, naar later blijkt als straf voor de dood van Eurydice, de vrouw van Orpheus. Zij kwam om toen ze vluchtte voor de toenaderingspogingen van Aristaeus.*

Hoe functioneert dat Aristaeusverhaal binnen uw roman? Waarom koos u net die passage?

Het hele boek *De wegen der verbeelding* draait om de betekenis die de verbeelding heeft in het leven van verschillende mensen, wat ze doen met het materiaal van hun leven. Klaas Welling, die zelf literator wil zijn, meent een dichter ontdekt te hebben van wie hij al interpreterend een levensgeschiedenis probeert te reconstrueren. Achteraf blijkt dat verhaal veel meer de projectie van een beeld dat Welling zelf ontworpen heeft dan van de werkelijkheid. De gedichten blijken namelijk geschreven te zijn door een vrouw. Zij heeft weer háár eigen situatie in die gedichten geprojecteerd, niet vanuit zichzelf gezien, maar vanuit een drie-eenheid, vanuit een relatie tot twee mannen. Ze kan als het ware buiten zichzelf gaan staan en ook zichzelf interpreteren vanuit de beide anderen.

Zo'n situatie geldt voor mijzelf ook: de schrijver stelt zich buiten de reële persoon die hij is. Al schrijvende ben ik iets of iemand anders. Klaas Welling vindt toevallig een kranteknipsel met een verwijzing naar het Aristaeusverhaal en gaat dat gebruiken in zijn interpretatie van de *Brieven aan Baucis.* Hij heeft bedacht dat er een liefdesverhouding bestaan moet hebben binnen de genoemde driehoek die precies parallel loopt met die van de Aristaeuspassage. Aristaeus raakte zijn bijen kwijt (in de Oudheid symbolen van een 'kuis' leven, van huwelijkstrouw), omdat hij Eurydice begeerd had en de geur van echtbreuk met zich meedroeg. Pas na boetedoening kreeg hij zijn bijen als 'herboren' terug.

Dat Klaas de Aristaeusmythe beschouwt als de sleutel tot de poëzie en het privé-leven van Mork, zegt iets over zijn eigen instelling ten opzichte van de creativiteit, èn de vrouw. Is de verbeelding, *poiein* in het Grieks, een 'mannelijk' verzet tegen de Natuur, de Dood? Klaas projecteert in zijn interpretatie van de gedichten een onuitgesproken (en hemzelf waarschijnlijk nauwelijks bewuste) gedachte: dat de Vrouw, het vrouwelijke, hoogst inspirerend kan zijn, 'zoet' en 'paradijselijk', maar ook iets, dat in wezen vijandig is aan wat de dichter bezielt, iets dat hij tracht te bezweren, onschadelijk maken.

De honinggeur in de kamers van mevrouw Jardinet (de dichteres van de verzen die Klaas zo bewondert, maar dat weet hij dan nog niet, hij ziet in haar de 'huishoudster') en de honinggeur in de tuin waar hij Maja omarmt, zijn wederhelft, neemt hij wél waar, maar (om bij de beeldspraak van de *Georgica* te blijven) hij associeert die niet met het zuivere instinct van de bijen. De suggestie die er voor hem van uitgaat is eenzijdig erotisch: negatief waar het mevrouw Jardinet betreft, de heks. Louter seksueel in het geval van Maja: zij heeft op dat moment geen eigen gezicht, geen persoonlijkheid. Klaas houdt de ontdekking van Morks gedichten voor Maja verborgen.

In de driehoeksverhouding tussen Bernard Mork, mevrouw Jardinet en haar man Philip Jardinet was geen sprake van banale echtbreuk, wél van complexe onderlinge relaties. De gedichten zijn als het ware een transpositie naar vervoering, ordening en harmonie van wat in werkelijkheid voor de drie betrokkenen pijnlijk en soms zelfs nauwelijks te verdragen was. Mevrouw Jardinet, de dichteres, heeft die transpositie tot stand kunnen brengen dankzij een vermogen tot afstand-nemen, her-scheppen. Zij ervaart dat later als schuld, omdat zij uit de drang tot zelfbehoud de bestaande situatie als het ware vermorzeld heeft en daarna creatief een nieuwe, andere functie gegeven in haar poëzie.

Joop, de vrachtrijder, bevrijdt zich op een primitieve manier van gevoelens van onlust jegens 'moeder de vrouw' thuis: hij verbeeldt zich bedrieglijk paradijselijke of ronduit bedreigende, dodelijke situaties waarin vrouwen een dominerende rol vervullen. Doordat ze aan de fantasieën van Joop vorm geeft door ze als verhaal op te schrijven, verricht Maja, de ex-journaliste, op bescheiden schaal óók een soort transpositie - en dat betekent tevens het begin van haar onafhankelijke opstelling ten opzichte van Klaas.

Eigenlijk gaat mijn boek over de wijze waarop werkelijkheid en verbeelding in elkaar grijpen. Ik heb dat op een niet-zwaarwichtige manier willen aanreiken in een verhaal, maar niet willen 'uitleggen'.

U ambieert dat de lezer dat zo ervaart? Dat hijzelf ook zaken gaat combineren en gaat deduceren?

Ik hoop altijd dat de lezer, als hij met zo'n tekst bezig is, geleidelijk aan de complexiteit van het gegeven voor zich ziet oprijzen, dat hij in de symboliek die ik gebruik bepaalde elementen herkent en denkt: 'Hè ja, dát is een parallel-

effect aan dát, en dát hangt samen met dát.'

In een interview met Max Pam in NRC-Handelsblad zei u dat uw thematiek 'is dat alles en iedereen met elkaar verbonden is. Dat niets op zichzelf staat'. Het zou erom gaan de samenhang in de schijnbare chaos te ontdekken. Gebruikt u dan dergelijke mythische passages als waarover we spraken, om aan uw fictie een grotere algemeenheid te geven, een zekere boventijdelijkheid?

Nee, zo bewust zit ik dat niet in elkaar te knutselen. Dat gaat vanzelf. Eén van de voordelen van de zogenaamde klassieke opleiding is dat je zo vertrouwd bent geraakt met allerlei mythologische gegevens - als kind van twaalf wist ik alle namen van alle nimfen die ooit iets met Apollo hadden gehad. Bovendien, als je met literatuur en beeldende kunst uit vroeger tijden in aanraking komt, kun je dat niet interpreteren als je niet iets van mythologie weet. Je wordt onophoudelijk herinnerd aan het bestaan van deze mythen, die door schrijvers en kunstenaars in de loop van de tijden op alle mogelijke manieren zijn gebruikt, verwerkt en anders geïnterpreteerd. Het wordt een soort arsenaal van je, waar je - onbewust, denk ik - uit put. Zo'n motief als van de nimf Arethusa in *De verborgen bron*, zoiets springt in je gedachten. Dan denk je meteen: 'O ja, dat was die nimf die door de rivier Alpheus achtervolgd werd, onder de grond ging en toen op Sicilië weer boven kwam.' Die achtervolging en dat zich verschuilen onder de grond krijgt een symbolische lading die een element weerspiegelt dat ook in *De verborgen bron* een rol speelt. Ik zie pas achteraf dat er een logische en harmonische samenhang door het gebruik van zo'n mythe ontstaat. Het maakt deel uit van je innerlijk pakket van gegevens.

In Een Nieuwer Testament *heeft u Claudius Claudianus als hoofdpersoon gekozen, traditioneel de laatste klassieke dichter van Rome. Hoe bent u aan die onbekende figuur gekomen?*

Ik ben op een keer al lezend op hem attent gemaakt. Toen heb ik een vertaling van zijn werk opgezocht. Ik vond in zijn *Idyllen* het gedicht over de vogel Phoenix en was verbaasd door het prachtige beeld van de phoenix die uit zijn brandende nest oprijst, een soort wedergeboorte ondergaat in een verdere vorm van zichzelf.

Claudianus heeft ook een hele reeks gedichtjes geschreven *De crystallo cui aqua inerat*, 'Over het ijs waar water in zat', mogelijk voortgekomen uit de verrassende ervaring van voor het eerst van je leven *ijs* te zien. Hij vond een brok waarvan het binnenste nog vloeibaar was, een zeldzaamheid! Hij schrijft dan, in het vijfde gedicht van de reeks:

> Vrij, zij het opgesloten in een omhulsel van ijs, het nog vloeibare water, omsloten door het bevrorene. Zie hoe het kristal in zijn binnenste vervuld is van beweging, waar levend water heen en weer golft en vonkt met de tinten van de regenboog, wanneer het zonlicht in de ijzen diepte doordringt.

Hij noemt het ijs 'schitterend juweel' en besluit: 'Gij zijt én steen, én stroom.'

Ik dacht: 'Iemand die dat zo voelt, die dergelijke beelden gebruikt, dat is nog wel wat anders dan een hoveling, een panegyrist,' en daarom begon ik mij zo voor hem te interesseren.

Het waren dus in de eerste plaats de mooie beelden, die u raakten. U was niet uit op een diepzinniger interpretatie: Claudianus als grensfiguur in een overgangstijd op het breukvlak van Oudheid en Middeleeuwen?

O nee, want mijn Claudianus is onhistorisch. De kern van het boek ontstond al vroeg in de jaren vijftig in Rome. Ik zat daar ergens bij de Via Appia onder zo'n parasol-den tussen allemaal sigarettepeuken en weggegooide frutseltjes op die harde rode grond. Er hint zo'n lumineuze stofwolk... en dat bracht iets op gang - ik weet niet wat, ik weet ook niet waarom - ik dacht aan iemand die daar ooit zat, onder die boom, en hoorde in mijn hoofd het dreunen van voeten die daar voorbijgingen, een optocht van mensen met cimbalen.

Door dat soort beelden en geluiden die je dan hoort wordt zo'n boek geboren. Toen wist ik nog niets van Claudinus Claudianus, maar door de (overigens schaarse) gegevens die ik later achterhaalde, vond er een soort versmelting plaats.

Je zoekt en vindt nog meer: de regering van keizer Honorius, de kwesties van de verboden offers, het autoritair worden van de overheid in die tijd, het christendom dat steeds meer een staatsgodsdienst wordt en onverdraagzaam. Al die verschillende elementen komen dan uit op zo'n verhaal.

Claudianus zegt aan het eind van het boek na veel beproevingen: ‘Ik weet dat de menselijke natuur een kern van scheppingskracht bevat, de kiemcel van de persoonlijkheid... De ware macht op aarde is het beginsel der dichtkunst, alleen de dichterlijke visie, die verheldert en verbindt, maakt het leven waard geleefd te worden.’ Symboliseert die uitspraak zijn loutering, zijn pathèma mathèma, *door lijden tot inzicht?*

Nou ja, dat is natuurlijk iets dat ik bedacht heb, want wij weten helemaal niets van Claudianus nadat hij als man van even in de dertig opeens uit de geschiedenis verdwijnt. Ik heb ermee bedoeld dat hij tot het inzicht komt dat het alleen de dichter is gegeven om als het ware in één druppel - in een compacte vorm - alles te verenigen: beschrijving, suggestie, explicatie, filosofie. Hij distancieert zich van zijn vroegere onoprechte en gekunstelde hofdichterij. Ik geloof dat men zou kunnen zeggen dat poëzie en ‘zuivere’ liefde de *höchsten irdischen oder himmlischen Güter* zijn. Maar ik zou deze samenhang tussen bepaalde aspecten van liefde en poëzie onmogelijk in een filosofisch doorwrocht betoog kunnen verduidelijken.

De dichteres Baukje Mork blijkt in De wegen der verbeelding *klassieken te hebben gestudeerd. In* Huurders en onderhuurders *komt ook een soort classicus voor, Antonia*

Graving, die een roman schrijft. (Ook in De ingewijden *en het toneelstuk* Geen bacchanalen *spelen classici trouwens een rol.) Het (on)aardige aan Antonia Graving is dat ze niet doorziet dat de Bacchanalia, die zij als romanonderwerp heeft, zich bij de buren in een eigentijdse vorm herhalen. Is dat een soort waarschuwing tegen de bijna cliché-achtige classici-kamergeleerden, die niet de parallel zien tussen wat ze door hun studie weten van het verleden en hun levenservaring in het heden?*

Het is niet speciaal tegen de classicus gericht. Meer tegen iemand die met volstrekte overgave verdiept is in historische gegevens: voor Antonia Graving is dat Rome van toen de werkelijkheid, daar leeft zij in. Zij weet dus helemaal niet dat zich intussen een soort drugshandel heeft gevestigd in haar eigen huis. Zij is natuurlijk een beetje een karikatuur van iemand die zo gespitst is op boeken en paperassen, zonder enig oog voor wat er bij de onderburen gebeurt. Je zou er een soort ironische waarschuwing in kunnen lezen, inderdaad. (Lacht.)

Arie Grevers
De wereld van papier
Over Komrijs ‘Verwoest Arcadië’

Inleiding

Toen Komrij in 1977 op uitnodiging van de hoofdredacteur van het opiniërend weekblad Vrij Nederland begon aan zijn feuilleton *Verwoest Arcadië*, was hij geen onbekende meer in de Vaderlandse Letteren. Velen droegen hem op handen; voor evenzovelen stond hij bekend als *notorious celebrity*, Omstreden *ab ovo.*

Deze omstreden positie heeft Komrij vooral te danken aan zijn wijze van optreden en zijn provocerende opinies. Het is zwart of wit. Het gaat om het contrast en de geprononceerde tegenstelling; er is geen ruimte voor de nuance. In zijn literaire kritieken[1.] steekt hij laaiend enthousiast de loftrompet of fluit hij even hartstochtelijk z'n slachtoffer uit. Het medium tv wordt met de grond gelijk gemaakt in *Horen, zien en zwijgen*[2.]. Politici, ambtenaren, wetenschappers, architecten, Vijftigers en verder al wat zichzelf dik maakt, moeten het ontgelden in zijn columns[3.] en interviews.

Niet alleen in zijn essayistiek speelt het begrip contrast een grote rol, ook zijn creatieve arbeid staat in het teken daarvan. Literair historisch brak hij met de heersende trends, toen hij in 1968 debuteerde met *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten*, een bundel vol neo-romantische gedichten. En in de artikelen over Komrijs poëzie fungeert de tegenstelling of omkering naast verwante begrippen als paradox en ironie, vaak als kapstok, Schoutens beschouwing[4.] draagt de titel ‘Een spengler in syn sondaeghs-pack en een wereld vol contrasten’, Anbeek[5.] spreekt van ‘De verkeerde wereld van Gerrit Komrij’, als hij diens werk plaatst in de traditie van het *mundus inversus* motief.

Het zou verbazing wekken, als niets van dit alles, naar voren komt in *Verwoest Arcadië*, het boek dat ongeveer een jaar na de laatste aflevering van het feuilleton (aug. 1979) verschijnt in de serie Privé-Domein van de Arbeiderspers en het predikaat ‘autobiografie’ meekrijgt. Met die aanduiding plaatst Komrij het boek expliciet in dit genre; een problematisch genre. Ik kom hier nog op terug.

De hoofdmoot van deze beschouwing bestaat echter uit een analyse van de roman. Een vergelijking met het feuilleton, de moederversie van het boek, kan daarbij verhelderend werken[6.].

Naast de vele recensies, die bijna unaniem lovend waren, is mij slechts één artikel van langere adem[7.] bekend over *Verwoest Arcadië.* Een artikel boordevol informatie, maar toch volgens de titel niet meer dan een reeks ‘Kanttekeningen bij *Verwoest Arcadië*’. De autobiografie van een belangrijk dichter uit ons tijdsgewricht verdient meer aandacht.

Verscholen vertelinstantie

Verwoest Arcadië, het boek waarin Jacob Witsen tot leven gewekt wordt, opent op p. 13 met een zestal vignetten in cursief, waarin je geconfronteerd wordt met een aantal uitspraken en opmerkingen die op zich interessant zijn, maar waarmee je op dit moment nog weinig kunt. Het lijken structurerende commentaren.

De plaatsing van vignetten (kopergravures, houtsneden) aan het begin of eind van hoofdstukken was in de negentiende eeuw heel gebruikelijk; de prenten krijgen na lezing van de bijbehorende tekst reliëf. Op dezelfde wijze zullen naar verwachting

deze zes geschreven vignetten betekenis krijgen na lezing van het boek of betekenis verlenen aan het boek. Mocht daartoe aanleiding zijn, dan zal ik tijdens mijn analyse verwijzen naar deze schetsen, die lijken op de tekstfragmenten uit de ‘Preambule’ die W.F. Hermans aan zijn verhalenbundel *Paranoia* vooraf laat gaan en dus verder reiken dan het boek en iets mededelen over de grondhouding of poëtica van de auteur Komrij. Maar nu eerst de vertelsituatie. Analyse van juist dit element is van belang om zicht te krijgen op de structuur van het boek. Het is immers de presentatie van het verhaal, van de werkelijkheid in het boek, waardoor je als lezer bij de neus genomen kunt worden, want dàt je een oor aangenaaid zal worden, is al bekend op p. 14. Het laatste vignet bevat de volgende mededeling:

> Eerlijk moest je zijn. Het was noodzakelijk dat hij met zijn billen bloot ging. Als hij er maar steeds voor zorgde een paar onechte billen op zak te hebben. Die moest hij de mensen zo oprecht mogelijk toesteken.

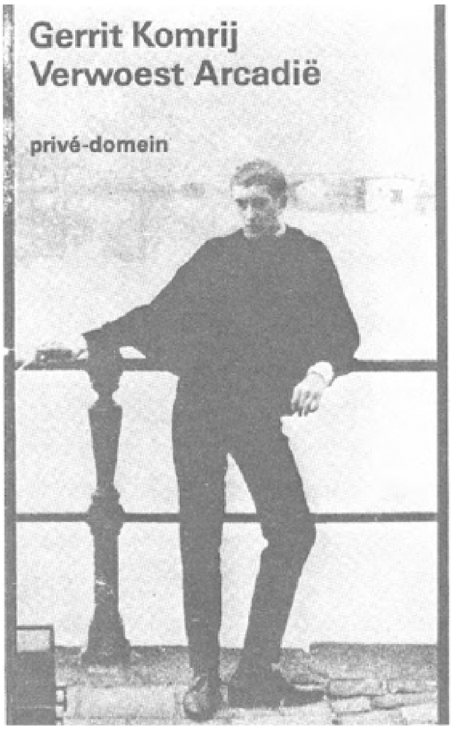
Overwegend heb je te maken met wat Stanzel[8.] de personale vertelsituatie noemt. De verteller gaat schuil achter het personage, zodat je gebonden bent aan de waarnemingen van Jacob. Je kunt ze niet verifiëren door ze te vergelijken met andermans waarnemingen.

De afstand van de personale verteller tot het personage kan van zin tot zin variëren. Ter illustratie de volgende opeenvolging van zinnen:

> God wat droeg hij een zacht hansopje! Het streelde zijn huid, wollig en fris. De zoldering daarentegen was, in het strijklicht, ruw, gekerfd, en zat vol oude ogen. Maar nu staarde hij niet naar de zoldering. (p. 17)

In de eerste zin staat de verteller geheel buiten beeld en word je geconfronteerd met een (zintuiglijke) waarne-

ming van de kleine jongen voor het raam. Je noemt dit verschijnsel de vrije indirecte rede. De overige zinnen lees je anders; ze kunnen onmogelijk gedacht zijn door de negenjarige jongen Jacob. De afstand verteller-personage is hier groter.



Er zou geen enkel probleem zijn, als dit de enige manier van verhaalpresentatie zou zijn. Dit is echter niet het geval. In de mededeling op p. 19-20 verandert de wijze van vertellen.

> Hij had mits de goedgezinde lezer er prijs op stelt zich een meer lijfelijk beeld van hem te vormen, bolle wangen...

Hier is er een verteller die buiten de verhaallijn om, rechtstreeks de lezer aanspreekt. Dit onderonsje doorbreekt de personale verteltrant en daarmee ook het effect ervan. De lezer staat weer met beide benen huiten het verhaal. Distantie. Het was in de negentiende eeuw heel gewoon, dat in een roman de verteller (of auteur) de lezer op deze wijze aansprak. Het is sedertdien in onbruik geraakt en doet daarom nogal vreemd aan.

Veel eigenaardiger is de volgende passage:

> In de winter las hij Captain Marryat's *Jacob Eerlijk*; juist dit boek, om duidelijk te maken dat hij zal liegen wanneer het hem zint. En toch zal hij niets dan de waarheid over Jacob schrijven. Want hij schrijft over iets wat er niet is. (p. 21)

De hij in de eerste zin is Jacob, die inderdaad dit boek in de winter heeft gelezen (*Verwoest Arcadië*, p. 18). Maar even verder blijken de hij en Jacob twee te onderscheiden personages te zijn. De hij is de verteller van Jacobs fictionele leven, want hij schrijft over iets wat er niet is.

De oplossing van deze paradoxale situatie vind je in het eerste vignet:

> Hij heeft geen verleden. Nu zal hij er over schrijven, honderdmaal opnieuw beginnend. (En alle malen terugdeinzend ook.) Na afloop van dat karwei,

> dat kommervolle karwei zal hij een verleden hebben. Genaaid en ingebonden.

Het leven van Jacob wordt het zijne zodra hij het geschreven, bedacht heeft. Hij wil een verleden. Dat verleden ontstaat op het moment van Jacobs creatie. Het meest aanschouwelijk is dit proces beschreven op p. 205. Is het aanvankelijk zo, dat de ‘Bildung’ van Jacob in de onvoltooid verleden tijd staat en de interventies van het hij-personage in de onvoltooid tegenwoordige tijd gesteld zijn, hier lopen de grammaticale tijden door elkaar heen. De tijd is opgeheven. Heden en verleden vallen samen in het creatiemoment.

> De zolder was groot en stoffig. Hij (het hij-personage, AG) moest niet vergeten dat er opgezette dieren stonden die... ja wat waren? (...) Hij (Jacob, AG) trekt de kastdeur open en ziet... boeken. (...) Die moest hij hebben! ... waar blijft nú weer het levenverwekkende detail? De gids was zwaar, lezer! loodzwaar. O, wat zwaar was de Gids.

Hij schept zichzelf door Jacobs verleden, dat hij verzint, te annexeren. Of in de woorden van Kees Fens: ‘Hij (Jacob) levert de jeugd, die de “hij”, zoals hij meent dat hij nu is, verdient. Het omgekeerde van de traditie, waarin het kind de vader van de volwassene is.’[9.] Als Jacobs wordingsproces voltooid is, zullen het hij-personage en Jacob tenslotte samenvallen. Die éénwording staat al op p. 23 aangekondigd:

> Jacob is een uitkomst voor hem. Hij is een uitkomst voor Jacob.

Met andere woorden: ze komen in elkaar uit.

Maae nu ontstaat er toch op z'n minst een curieuze/paradoxale situatie: iemand zonder verleden bestaat niet. Als de hij zichzelf zou scheppen, dan zou het resultaat zijn: iemand die niet bestaat, want dat is zijn status. En zo kun je weer opnieuw beginnen met steeds hetzelfde resultaat.

Een zinloos ‘perpetuum mobile’[10.]. Er moet wel een instantie zijn, die als Demiurg-verteller Jacob op poten zet en de hij daarmee een verleden bezorgt. De hij kan dat niet. Hij is een lege verzameling. De verzameling lege bladzijden van het boek[11.]. Langzaam vult de Demiurg hem met zgn. herinneringen aan Jacob.

De Demiurg-verteller zou de ik kunnen zijn, die aan het eind staat van de éénwording Jacob-hij. Een verloop waarvan je het geraamte in de opeenvolging van de volgende citaten kunt zien:

> Jacob staat op poten. (p. 65)
> Jacob kan het alleen wel klaren. (p. 105)
> Wie is Jacob anders dan hij tussen aanhalingstekens. ‘Hij.’ (p. 200)
> Door woorden tussen aanhalingstekens te plaatsen kon hij ze uit de taal trekken... Hij durfde de taal niet in... (p. 201)

‘Hij durfde de taal niet in’. Met andere woorden: hij durfde Jacob niet te worden. Dan volgt op de pagina's 205, 206 de besproken versmelting Jacob-hij. En tenslotte:

> Hij. ‘Ik.’ (p. 214)

Deze ik kun je beschouwen als de Demiurg van de wereld tussen voor- en achterkaft van het boek. De Eindregisseur die zelf buiten schot blijft en dat ook wenst te blijven, getuige de opmerking:

> Wilt u alstublieft van mij afblijven? (p. 254)

Hij is er even geweest met de opmerking van hem af te blijven. De presentatie van de zin is dusdanig, dat je je niet kunt onttrekken aan de indruk direct aangesproken te worden. Het domein van de lezer beperkt zich tot de talige wereld van het boek; erbuiten heeft hij niets te zoeken.

Letterlijk

‘Slot’, zo luidt de titel van het laatste hoofdstuk van *Verwoest Arcadië.* Met dit hoofdstuk poogt de auteur - zo lijkt het in eerste instantie - zijn boek te vergrendelen en uit te sluiten van enige interpretatie. Wat immers moet je met een beschrijving in een toevallig gelezen krantebericht over de symptomen van het syndroom van Cokayne, waaraan een Amerikaans meisje overleden is. De enige sleutel lijkt het breekijzer. Wat hebben deze mededelingen te maken met de ‘Bildung’ van Jacob?

Toch kun je voorlopig vaststellen dat het ziektebeeld een bevestiging is van de voorgaande bevindingen. Daar vind je de constatering dat heden en verleden samenvallen in het creatiemoment, waarin het leven van Jacob gestalte krijgt. Met andere woorden: het normale tijdsverloop waarbinnen de mens zijn psychische en fysieke geschiedenis schrijft, is opgelost. Een dergelijk fenomeen doet zich ook voor in de hier genoemde fictieve symptomen van het syndroom van Cokayne. Het meisje Gleeson White uit het krantebericht wordt in één jaar vijftien keer zo oud. Zij is kind en volwassene in één. Voor het overige blijft dit hoofdstuk voorlopig een raadsel.

Misschien werpt een nadere thematische analyse van het boek meer licht in de duisternis. Daarvoor ga ik terug naar p. 17, de eerste pagina van het hoofdstuk ‘Blauwe heuvelen’.

Bij de aanvang van dit hoofdstuk bevindt Jacob zich op zijn kamertje achter het raam. Hij blaast een wak in de ijslaag op het raam. 't Vriest dat het kraakt. Zijn ouders zijn vertrokken. Beneden is alles donker - ruimtelijk isolement. Jacob is alleen, allerwegen. Hij blaast een wak in de ijsbloemen op het raam en kijkt door de kokergevormde hand. Vanuit dit totale isolement richt hij zijn oog op zaken, die hem van belang schijnen. Hij ziet de maan. Hij ziet dat levenloze zaken menselijke eigenschappen bezitten: ijspegels dreigen, dakgoten zwijgen. Hij ziet vanuit zijn koude slaapvertrek hoe een knaap in het verwarmde kamertje aan de overzijde van de straat zich ontkleedt. Onmiddellijk hierop wordt deze tegenstelling onderstreept door de herhaling ervan: *Sneeuw! Vuur!* (p. 18)

Jacob dwingt de wereld in zijn koker waarin alles om hem heen aan hem gelijk is, althans dezelfde eigenschappen bezit. De wereld is een onveranderlijke door hem bepaalde grootheid. De grens tussen het levende en het dode is non-existent. De straat symboliseert die gesloten veilige wereld van Jacob. Zij is een vesting, die door twee stokoude poortwachters tegen de buitenwereld wordt beschermd (‘Zij maakten van de buitenwereld een door de ruimte zwevende tunnel.’ (p. 19), ‘Mors ianua vitae: De Dood Is De Poort Tot Het Leven’ (p. 19)). Latijn en vertaling lijken als bij toeval verzeild geraakt in het fragment over de twee poortwachters. Dit toeval kun je in deze context[12.] vrijwel letterlijk opvatten: de twee oude mannen markeren de poorten waarbuiten zich de Dood ophoudt en waarbinnen zich het harmonieuze Leven van Jacob ontrolt. Een Leven zonder de tegenstelling Leven-Dood:

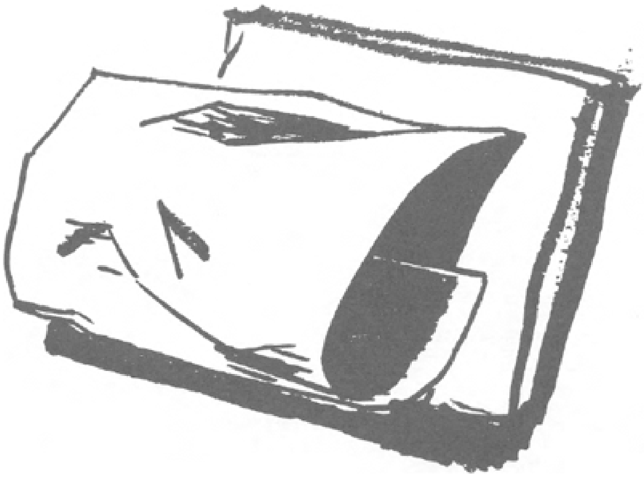
> Was oom Jaap uit de vensterbank gegroeid of de vensterbank uit oom Jaap. Waar eindigden de dingen en begonnen de mensen. (p. 22)

In deze straat zijn de surrealistische taferelen en gebeurtenissen schijnbaar normaal. Oom Ku danst op muziek, waarvan de bizarre klanken zich in takken nestelen (p. 23). Hoge iepen hebben wortels in hun kruin. Klinkers golven in de straat. De omgekeerde wereld. Een wereld die danst naar de pijpen van Jacob.

Het is niet vreemd dat in deze wereld de gelezen boeken de werkelijkheid kunnen beïnvloeden en vormgeven. In boeken kan immers ook alles. In het stuk direct voorafgaande aan de dans van oom Ku worden herinneringen aan het boek *Avonturen in den dierentuin* beschreven. Er staan rijmpjes in. Eén ervan luidt:

> Het restaurant vergeet men niet!
> 't Vervult gauw hun verlangen.

Het vult hun buikjes en je ziet
Lampions daar brandend hangen. (p. 22)



Het woord lampions instigeert de herinnering aan de dans van oom Ku die zijn voortuin vol lampions heeft gehangen (p. 23). Eén van de lampions vliegt in de brand (p. 25). Het gelezene dicteert de voortgang van het verhaal. Of, volgens het derde vignet:

> Zo volgt de herinnering op het boek en het boek op de herinnering. (p. 14)

Je kunt verdedigen dat Jacob zijn naam dankt aan een personage uit een gelezen boek. Op p. 18 lees je dat Jacob eerder die dag (de dag dus waarvan de avond beschreven wordt bij aanvang van het boek) een boek gelezen heeft, waarin Jakob met een 'k' de protagonist is. Eén letter verschil. De Demiurg-verteller heeft - op zoek naar een geschikte naam - deze naam[13.] maar gegeven aan zijn held. De geboorte van Jacob is een feit. Jakob Eerlijk (de jongen uit het gelezen boek) woont met zijn ouders op een zgn. lichter. Dit is een boot die zijn naam dankt aan de werkzaamheden die ermee uitgevoerd worden: het oplichten en verplaatsen van schepen over ondiepten. Het is een soort beroepsaanduiding. Jacob ontpopt zich later als dichter[14.]. Ook hier een letter verschil.

De dichter Jacob heeft een sterke voorkeur voor het rijmende vers. Deze voorkeur is medebepalend voor de achternaam die Jacob krijgt: Witsen - een naam opgediept uit de literatuurgeschiedenis[15.]: Witsen Geysbeek (1774-1833). Hij is o.m. auteur van het *Nederduitsch rijmwoordenboek* en het *Biografisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters.*

Een vergelijking met het feuilleton leert dat niet alleen zijn naam, maar ook Jacobs gedachten afkomstig zijn uit het gelezen boek. Vergelijk de volgende citaten:
feuilleton: Je had zulke gekke moeders.
boek: 'Je had zulke gekke moeders.' (p. 18, tweede alinea)
feuilleton: Je had gekke moeders.
boek: Je had zulke gekke moeders. (p. 18, eerste alinea)

Door toevoeging in de tweede alinea van de aanhalingstekens is de tekst ertussen een citaat geworden uit het gelezen boek. Dit citaat komt letterlijk overeen met Jacobs gedachten na toevoeging van *zulke* in de eerste alinea. Het gelezene nestelt zich in Jacobs hoofd en vormt zijn gedachten.

Al aan het eind van de eerste paragraaf van het hoofdstuk ‘Blauwe heuvelen’ is duidelijk dat Jacob niet in staat is de werkelijkheid om hem heen los te koppelen van de werkelijkheid van het gelezen boek. Het boek is het medium waardoor Jacob in contact staat met de realiteit. Hij projecteert de beelden - vorm gekregen na lezing van boeken - op de werkelijkheid die hem omringt. En de geprojecteerde wekelijkheid keert terug op zijn netvlies. Er schort iets aan zijn manier van kijken. Zijn pupillen zijn naar binnen gericht op de beelden in zijn hoofd. Dit zou wellicht een verklaring kunnen zijn voor het veelvuldig optreden van pupilloze ogen in dit boek. (p. 26, 74, 200, 259). Als de pupillen binnenwaarts gekeerd zijn, zie je aan de buitenkant enkel oogwit. Het is de in zichzelf gekeerde blik. De

werkelijkheid is plooibaar en valt in de vormen van Jacobs door de lectuur geactiveerde fantasie. De realiteit bezit buiten Jacob geen essentie, waardoor zij gestuurd en gericht wordt. Alles is uiterlijke vorm en wel de vorm die Jacob zich wenst.

De dingen in de wereld van het kind Jacob bestaan om onveranderlijk tot in eeuwigheid te blijven bestaan. Je bevindt je in de eerste van de twee seizoenen (p. 217) van het leven, een ‘felle, nooit uit te wissen zomer’. Het tijdsverloop bestaat niet in die wereld. De Tijd krijgt een plaatsje op een afbeelding (*De Trap Des Levens*) in de slaapkamer van Jacobs grootouders (p. 27); overzichtelijk en buiten Jacobs realiteit. Althans voorlopig, want het schilderij maakt een onheilspellende indruk. Dat belooft niet veel goeds.

Kleine ontploffingen kondigen een tweede naamloos seizoen aan dat een eind zal maken aan het eerste. Deze ontploffingen verwoesten het beeld van de wereld dat Jacob zo liefdevol koestert, om te verkeren in het tegendeel. Het moment waarop hem een officiële atlas onder ogen komt, is zo'n ontploffing. Hij reageert woedend (p. 26). Langzaam maar zeker wordt Jacobs Arcadië afgebroken.

Een zware ontploffing is de ontdekking van de dood (p. 74, 75). Het verval, een ander woord voor tijdsverloop, wordt hem opgedrongen door een orde die zich niets aantrekt van de orde, de samenhang en harmonie in zijn solipsistische visie (‘Het was een schok voor Jacob geweest, toen hij merkte, dat dit alles niet van hem, in hem was.’ (p. 105)) De verhouding tussen hem en de wereld heeft zich drastisch gewijzigd. Nu is het de dood die alles verbindt. Dit is het wezenlijke verschil tussen het Arcadië en het Verwoest Arcadië.

Een restant van de harmonie en balans, zo prominent aanwezig in het eerste seizoen van het leven waarin de dingen nog geen eigen leven leiden, is zichtbaar in de neurotische tics die Jacob aan het eind van het hoofdstuk ‘Slakkehuizen’ cultiveert en die een grote hang naar ‘symmetrie’ (p. 95) vertonen. Het is het laatste machteloze verzet tegen de verwoesting van het Arcadië. Ook deze slakkehuizen zullen echter vertrapt worden.

Tegelijkertijd echter ontdekt Jacob de literatuur. Om zijn anderszijn, zijn voorkeur voor boeken en jongens, te maskeren en niet ten onder te gaan, moet hij veinzen (p. 64). De veinzerij blijft behouden in het esthetisch spel, lang nadat de noodzaak zich staande te houden te midden van een vijandige wereld is verdwenen (p. 64-65). Het gaat niet om de profilering van de persoonlijkheid, want: ‘Hij zou niet eens weten waaruit “wie hij was” bestond’ (p. 63). Het gaat om het esthetisch spel, de veinzerij, het doen alsof, de maskerade, de versplintering van de persoonlijkheid: ‘Hij was dus geknipt voor de literatuur.’ (p. 65)

Jacob heeft altijd al beseft ‘dat zijn leven literatuur was, niets dan literatuur’ (p. 66). In de meest letterlijke zin is dat waar. Je weet al dat het verhaal over Jacob ‘en dernier ressort’ afkomstig is van de Demiurg-verteller. Het basismateriaal waarin het leven van Jacob gestalte krijgt is de littera, de letter. Letters vormen woorden en woorden het boek. Jacob is het boek. Jacob is literatuur. In dit opzicht wekt het geen verbazing dat Jacob dichter wordt, want als je helemaal uit letters bestaat, kun je ook niets anders voortbrengen.

Het moment van de ontdekking, dat Jacob zijn werkelijkheid kan stollen en vormgeven in de literatuur is nog ver verwijderd als het hoofdstuk ‘De onbloedige oorlog’ begint. Deze oorlog kan voor Jacob beginnen als hij volledig ontrokt is (‘het leven is een ui’ (p. 104)), als ‘elke stilstand, elke mogelijkheid tot stilstand’ verdwenen is. De stilstand staat prachtig omschreven op p. 104:

> Alles was één moment veilig, eeuwig, verankerd, warm. De zuiverheid van wat tegelijkertijd was en is verbreekt de sluier van de herinnering. Het is toen, en het is nu.

De strijd is gericht tegen het tijdsverloop en voor het herstel van het Arcadië. Er valt te vermoeden dat het geschut de literatuur zal zijn.

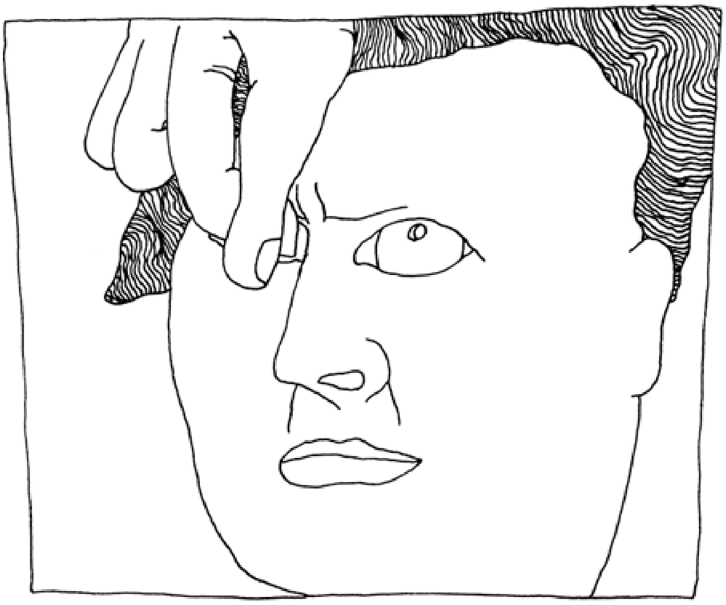
'Menagerie' (p. 107) gaat over een kat en een hond, die in Jacobs jeugd een rol hebben gespeeld. De tegenstellingen tussen hond en kat worden dusdanig gepresenteerd, dat het je niet moeilijk valt te raden naar welk dier Jacobs voorkeur uitgaat. De kat stimuleert het denken, de fantasie. Ze is in staat uiteenlopende zaken bij elkaar te brengen (p. 115). Je kunt zeggen: ze is een dier dat thuishoort in het Arcadië. De hond niet. De hond kan met nog geen honderd paardekrachten iets bij elkaar toveren.

Deze veronderstelling vindt weerklank in de 'communis opinio' over hond en kat: de kat is een in zichzelf gekeerd, solitair levend dier dat het liefst met rust gelaten wordt, de hond is een groepsdier dat heftig en uitgelaten reageert op de hem omringende wereld. Je vermoedt bij de kat een rijke binnenwereld. De hond is zoals hij zich voordoet. Als op p. 145 de dichter Polet vergeleken wordt met een Duitse staander, dan weet je dat dit niet complimenteus bedoeld is.

Er is een beschrijving van een droom opgenomen in het hoofdstuk 'Menagerie'. De droom maakt alles mogelijk. Een idyllisch, negentiende-eeuwse zondagmiddag tafereel volgt op de beschrijving van het uitzicht op het razende verkeer uit de twintigste eeuw. Tijdsintervallen worden overbrugd alsof ze niet bestaan. Er is zelfs een plek waar het vroeger wordt in plaats van later. In dit vriendelijke klimaat moet het toch mogelijk zijn het oogletsel van de kat te verhelpen. Dit blijkt zelfs onder het aanroepen van de engelen met hun gouden harpen een onmogelijkheid. De tijd treedt onherroepelijk en wreed op tegenover de kat, evenals tegenover Jacob, die eveneens een oog verliest; zijn geestesoog, het kalken ei waarin de parel van de fantasie huist. (p. 254)

In de droom treedt de Dood op in de gedaante van een hellehond. Deze hond vertoont in uiterlijk en gedrag veel overeenkomsten met het monster Geryon, de personificatie van het bedrog in Dantes *De goddelijke komedie.* Hier bewaakt dit monster de achtste omgang en wordt er in de

vertaling van Christinus Kops[16.] als volgt beschreven:



> Zie ginds daar, met zijn spitse staart, het monster, dat over bergen gaat en vestingmuren. Ziedaar wat als verpest geheel de wereld! (p. 102)

Een ander citaat uit dit boek:

> Zoals wel meer de schuiten staan aan de oever die deels in 't water zijn en deels op 't droge en ook als ginds bij schrokkerige Duitsers de bever op zijn jacht neerhurkt aan 't water, aldus bevond zich het ondier op de richel... (p. 103)

Het slot van Jacobs droom lijkt gebaseerd op deze fragmenten. Het monster uit de droom gaat over de nokken en daken en het kost weinig moeite om schrokkerige Duitsers in verbande te brengen met etende Duitse staanders[17.]. Zou het toevallig zijn dat het volgende hoofdstuk de titel ‘Het woud der verwarring’ (p. 125) draagt? Hierin schuilt nl. een verwijzing naar het begin van de eerste afdeling van de *Goddelijke komedie*:

> Juist midden op de reistocht van ons leven zag ik mij in een donker woud verloren. (*Goddelijke komedie*, p. 20)

Als je weet dat ‘Het woud der verwarring’[18.] op pagina 127 begint en het verhaal waarin Jacobs leven gestalte krijgt 255 bladzijden telt, is alle twijfel weggenomen.

De titel van dit hoofdstuk heeft ook te maken met Jacobs naarstig zoeken naar geluiden die overeenstemmen met het lied dat hij kent, maar nog nooit in zijn geheel voor hem gezongen is. Je kunt hierbij denken aan Jacobs meer dan gewone interesse voor jongens, een motief dat al vanaf het begin van het boek een deuntje meefluit, maar allengs de kracht en de omvang van een midwinterhoorn krijgt. De speurtocht naar de tonen van dit lied beperkt zich voorlopig tot een zoektocht in de literatuur.

Langzaam ontwikkelt Jacob een literaire smaak. Hij schiet poëtisch wortel in de negentiende eeuw. Het is zijn afkeer van wat er in zijn middelbare schooltijd ‘en

vogue' is, die hem in de armen van de negentiende-eeuwse poëten drijft (p. 146).
Maar nog belangrijker is het dat die poëzie de fantasie stimuleert:

> Als er maar iets moois voor zijn geestesoog opbloeide. Voor zijn onstoffelijke ei. Het moest een beeld zijn, dat sneed door je vlees. (p. 146)

De negentiende-eeuwse poëzie behoort evenals de kat tot de wereld van de fantasie. De Duitse staander Polet en andere poëtische honden, de Vijftiger bijvoorbeeld, horen thuis in het tweede naamloze seizoen dat het leven kent. De essentie van het twee bladzijden lange hoofdstuk 'Een Zonderlinge Dag' (p. 173) schuilt in de ervaring dat het de woorden zijn, die de leegte komen vullen. De leegte van de vermoorde fantasie. Sinds de verstoring van de organische harmonie waarin Jacob verkeerde in het Arcadië van zijn jeugd, zijn de beelden die hij de werkelijkheid oplegde verdwenen en kwam er een eind aan zijn solipsistische kijk op de wereld. Een leegte heerst er nu in zijn hoofd. Een leegte die plaats biedt aan alles wat zich aandient van buitenaf.

In het rijk van die leegte grijpen op deze zonderlinge dag de woorden de macht (p. 174). De woorden willen zich af en toe wel eens in flarden groeperen, die lijken op gedichten. De bouwstenen voor het labyrint waarin Jacob soeverein is (p. 72), worden hem hier aangereikt. Nu kan hij zichzelf bevrijden, want:

> Om uit het labyrint te geraken, moest hijzelf het labyrint gaan bouwen. (p. 72)

'Het licht aan het eind van de tunnel' is de hoopgevende titel van het één na laatste hoofdstuk. Zou Jacob erin slagen zich te ontworstelen aan de ijzeren greep van de dood, die hem als de slang Laäkoon en diens zonen dreigt te worgen? Is Jacob in staat het Arcadië dat zo grondig verwoest lijkt, te herstellen, om zich gelukzalig onder te dompelen in een toestand van eeuwigdurende stilstand?

Jacob vertrekt naar Amsterdam alwaar hij een wereld van idyllische zonde hoopt aan te treffen. Een wereld waarin zijn geheime verlangens bevredigd zullen worden (p. 288). Een lustoord zoekt hij. Efeben wil hij ontmoeten in het paradijs (p. 230). Maar het is een andere wereld waarin hij terechtkomt, een vagevuur waarin hij zijn 'boy-sweetness' verkwanselt en vette nichten ontmoet (p. 230). Het licht aan het eind van de tunnel blijkt voorlopig de rode gloed van de oven, het café dat hij frequenteert. Dit is niet de plek van de Elysische lustvelden, die hij dacht te vinden. Hij belandt in de labyrinten van anderen. De labyrinten van zijn hospes, een 'vrolijke' Jordanees (p. 238). Voordat hij op zijn kamer is, moet Jacob eerst door een donkere gang: een tunnel in het labyrint van zijn hospes. Door deze gang brengt hij boeken, die hij ongelezen laat (p. 242) en jongens naar zijn kamer, zonder tal. Jacob die zich uitsluitned en letterlijk laat leiden door wat hij leest, is nu hij niet meer leest de kluts kwijt. Hij aapt anderen uit het homocircuit gewoon na. Hij pantsert zich nu alleen nog maar met het getal. Jacob houdt zich niet meer staande met behulp van de fantasie, maar enkel en alleen nog door het getal. Het getal moet bescherming bieden. Maar toch...

> Maar toch. Langzaam, heel aarzelend tekende zich in de berg bric-à-brac iets af (...) een sierlijke bladspiegel, de contouren van een mooi gezicht. Het duidde op een hernieuwd vermogen te kiezen een kans om aan het getal te ontsnappen (...) Vaag voelde hij soms al aan dat hij de buitenkant, de zetel van zowel de hoeveelheid als de schoonheid, innig zou leren liefhebben. Want buitenkant dat moest het nu wel altijd blijven. (p. 243)

Een vermogen om hernieuwd te kiezen... Zoals hij vroeger kon kiezen voor een binnenwereld. Maar een binnenwereld is er niet meer. Buitenkant zal het altijd moeten blijven. Jacob kiest voor de literatuur. De tekst op de achterflap laat hierover geen twijfel bestaan. Hier wordt de passage van p. 243 'foutief' geciteerd:

> Het duidde op een hernieuwd vermogen te kiezen. Hij ontdekte kortom een nieuwe buitenkant: die van de literatuur.

Jacobs huisbaas is in zekere zin zijn spiegelbeeld. Ook hij is een verzamelaar, zij het van telkens weer andere goederen. Ook hij wordt telkens diegene, waaruit hij zijn omgeving opbouwt: duivemelker, scooterreparateur, hondebaas, bordeelhouder. Hij gaat erin op, zoals Jacob opging in zijn door hem georganiseerde omgeving. Alles moet

luisteren naar de orde die de huisbaas aanbrengt in zijn labyrint, waarin ook Jacob opgesloten zit. Ook Jacob moet dansen naar zijn pijpen, als hij van zijn labyrint een nichtentent wenst te maken. Maar 'Jacob weigerde deel ut te maken van zijn idee' (p. 252). Jacob die, nadat de Dood hem in zijn kraag heeft gevat (p. 209-211), altijd op zoek geweest is naar een eigen gesloten wereld, kan zich onmogelijk lenen ter vervulling van andermans dromen.

Hij bevindt zich in een lamentabele positie. Opgesloten in zijn kamertje staat hij op een krukje in een teil. Zijn hoofd heeft hij door het geopende dakvenster gestoken. Het regent. Hij is omringd door een hem vijandige wereld. De bedreiging is aanzienlijk reëler dan die er uitging van de ijspegels aan het begin van het boek, toen Jacob van God en de wereld verlaten achter het slaapkamerraam stond (p. 17). Toen was hij nog in het bezit van een geestesoog, het onstoffelijke kalken ei waarmee hij de dreigende buitenwereld te lijf kon gaan door haar buiten te sluiten. Nu was de eierschaal gebroken en de parel zoek (p. 254). Het hoofdstuk eindigt met de volgende regels:

> Hij stond weer op de kruk in het teiltje, een ladder die tot in de hemel reikte. Hoe licht was het hier, hoe paradijselijk was die roffel van regendruppels... Hij stond daar bewegingloos als een zuil. De plaat was afgelopen, Jacob begon, tot aan zijn nek in het paradijs zeer luid een lied te zingen. (p. 255)

'Het licht aan het eind van de tunnel'. Heel direct is dat het licht van het venster op zijn kamer, dat aan het eind ligt van de donkere gang, een lange tunnel zonder einde (p. 254). Hiermede is niet alles gezegd. Als hij zijn hoofd door het geopende venster steekt, staat hij tot aan zijn nek in het paradijs, in een zee van licht, lucht en water. Jacob is in staat zich heel gelukkig te voelen, terwijl hij in een uiterst onplezierige positie verkeert. Aan alle zijden ingesloten door de vijand is hij gelukkig en levenslustig als het eerste halve jaar van zijn leven, toen hij in een ziekenhuis tussen de witte lakens lag (p. 218), of toen hij marcherend tussen de witte lakens ervoer, dat hij de zolder was (p. 90). Ditmaal is het niet zijn geestesoog, waarmee hij de werkelijkheid kan aanpassen, maar de literatuur. Of sterker: de ontdekking dat hij literatuur is, maakt hem onkwetsbaar voor de bedreiging van buitenaf. Jacobs leven is het geschreven verleden van de hij uit het eerste vignet, een verleden genaaid en ingebonden: het boek. Hij is literatuur en leeft in een tijdloze wereld. Een wereld van eeuwigdurende stilstand. Het doel is bereikt. Jacob is het gemaakte innerlijk van de hij en 'Het gemaakte innerlijk komt tot leven in de taal' (p. 14, vignet). Jacob is taal. Uit taal is hij gekomen en in taal zal hij wederkeren. Met recht een gedoemd schrijverschap.

Het centrale thema in dit boek is een omkering - hoe kan het ook anders in dit boek van omkering, tegenstelling en paradox - van het motto[19.]. Het is niet zo dat alles bestaat om te resulteren in een boek, maar alles bestaat omdat het in een boek staat. Alleen de kunst, het geschreven woord, de literatuur is werkelijk.

Een curieuze wijziging in de feuilletonversie bevestigt de grondthematiek:

feuilleton: Natura Artis Magistra

boek: Artis Natura etcetera (p. 143)

De Latijnse uitdrukking bevestigt in het feuilleton de voorafgaande opmerking: 'Het leven ging boven het boekenschrijven, dat stond vast.' Het boek geeft de inzet van een omkering ervan. Een omkering waardoor een tegenstelling gestalte krijgt: de opmerking wordt onmiddellijk ontkracht door het tegendeel. En door de herhaling van dat tegendeel verderop ('Boven het leven stond de kunst') weet je wel welke

opvatting Jacob is toegedaan. Een bijkomend aspect is de ontmanteling van een cliché door verminking.

Je bent terug bij het begin van deze paragraaf. 'Slot'. Het hoofdstukje dat dit boek afsluit. Gewapend met de kennis van het voorafgaande kun je nu misschien iets meer zeggen over dit stukje proza.

Enkele maanden na zijn verhuizing valt Jacobs oog op een krantefoto van een dood kind. Het is een afbeelding van het meisje Penny Gleeson White.

> Ze had pupilloze ogen en haar hoofd lag op een wit kussen. (p. 259)

Ze is vijf jaar oud, heeft een lichaam van een negentigjarige en de geestelijke vermogens van een kind van acht maanden. Ze sterft omdat haar oude lichaam de waterpokken niet verdragen kan. Een tragisch geval.

Aan het begin van deze paragraaf bleek dat het meisje Gleeson White[20.] in bepaalde opzichten Jacobs situatie spiegelt. Er zijn meerdere parallellen te trekken. Jacob draagt een achternaam, die nagenoeg gelijk is aan die van het meisje. Jacob die eigenlijk bestaat uit de zwarte letters van het boek, ligt ook op een wit kussen: de witte bladspiegel wel te verstaan. Het zwart symboliseert het verleden, de geschiedenis; het wit het oningevulde, het onbeschrevene, het 'tabula rasa'. De vermeende verkleuring van het Mariabeeld in Mariazell, een bedevaartsoord, waar Jacob als beloning voor zijn nobele instelling op kosten van het Rode Kruis enkele nuttig bestede weken doorbrengt, spiegelt deze symbolisering.

> De gelovigen hadden zo vaak met hun kaarsen voor het gezicht van de witte madonna gezwaaid, dat ze van lieverlede beroette.

Het beeld is nog wit, als het geen geschiedenis heeft. Het is zwart geworden in de loop der tijd.

In al haar ellende heeft Penny wel een lievelingsboek: *Winnie-the-Pooh*, een kinderboek en een boek voor volwassenen in één. 'Literatura consola in termina vita est[21.].' Boeken spelen ook een belangrijke rol in Jacobs leven. Boeken begeleiden hem. Zoals Dante in gezelschap van Vergilius eerst door hel en vagevuur moet om in het paradijs het vergoddelijkte beeld van zijn jeugdliefde Beatrice

te hervinden, zo moet Jacob in gezelschap van zijn boeken eerst door de hel van de dood (p. 209-211) en het vagevuur van de nichtenwereld (p. 231) om het paradijs van zijn jeugd in de literatuur te hervinden.

Verwoest Arcadië en het oeuvre

Wie *Verwoest Arcadië* in het oeuvre wil plaatsen kan dit op twee manieren doen. Je kunt je afvragen waarom een vertaler-dichter-essayist ineens een autobiografie gaat schrijven, maar het is ook mogelijk te onderzoeken of de motieven en de thematische lijnen die de analyse van het boek hebben opgeleverd, zich beperken tot dit ene boek of ook in het overige werk voorkomen. Ik zal beide doen, zij het rudimentair.

Verwoest Arcadië is niet wat je noemt eeen duidelijk herkenbare autobiografie. De naam van de protagonist luidt niet Gerrit Komrij en nergens expliciteert de auteur dat hij Jacob Witsen is. Geen enkele gangbare theorie van het genre[22.] past op deze autobiografie. Toch noemt Komrij dit boek een autobiografie en daarmee becommentarieert hij het genre. Komrij geeft aldus te kennen, dat hij evenals Jacob Witsen van literatuur is, m.a.w. Gerrit Komrij is zijn literatuur, zijn boeken. Het is in dit verband opvallend dat *Verwoest Arcadië* ophoudt waar de carrière van de dichter Komrij begint. De dichter heeft geen verleden. Hij komt uit de hemel vallen als Komrij in 1963 met enkele gedichten[23.] in het tijdschrift van de studentenvereniging Olofspoort op negentienjarige leeftijd debuteert. Met het verschijnen van *Verwoest Arcadië* heeft hij een verleden. Het is hierom dat Komrij zijn autobiografie geschreven heeft. De burger Komrij heeft natuurlijk wel een verleden. Veel gebeurtenissen uit dat verleden zijn verwerkt in deze autobiografie. Maar het heeft geen enkele betekenis dat de mededeling in de eerste regel van het hoofdstuk ‘Blauwe Heuvelen’[24.] een verwijzing bevat naar Komrijs geboorteplaats Winterswijk; dat je weet van het bestaan van het zaaltje waar de notabelen kegelen (p. 140); dat je weet van de thans niet meer bestaande route naar de markt (p. 202) en de uitspanning bij de watermolen (p. 91-92). Het heeft geen enkele betekenis. De opmerking ‘Wilt u alstublieft van mij afblijven’ (p. 254) zou wel eens afkomstig kunnen zijn van de burger Komrij, die de lezer maant zich niet te bemoeien met zijn privé-leven. De geschreven gebeurtenissen bouwen de dichter en verwijzen enkel naar zichzelf. De lezer kan bladeren in Komrij. Het is zoals Jan Kal dicht[25.]:

> Met aan zijn linkerzijde Willem Kloos
> en Kees van Kooten aan zijn rechterflank
> staat Gerrit Komrij op mijn boekenplank,
> groot dichter en pastiche-virtuoos.

De tweede benaderingswijze is veel meer een opsomming dan een betoog. Een opsomming die je kunt uitbouwen tot in het oneindige. Ik zal dat niet doen. Met zevenmijlslaarzen stap ik door het oeuvre.

In één van de beste interviews die Komrij gegeven heeft[26.], zegt hij als hij het heeft over de invloed van Freud op de literatuur, dat de moderne associatieve poëzie zou moeten streven naar andere associaties dan die door de psychologie voor de hand liggend zijn geworden, naar taalassociaties bijvoorbeeld. Maar, voegt hij eraan toe, het is niet eenvoudig te ontsnappen aan Freuds invloed.

Er is alles aan gedaan om de indruk te vermijden, dat Jacob leidt aan een Oidipous-complex of enig ander Freudiaans ongerief. Dit zou er wel eens de oorzaak van kunnen zijn dat de ouders als personages ontbreken. En als je de dromen in *Verwoest Arcadië* psycho-analytisch wilt duiden, stap je volgens mij in één van de valkuilen die Komrij voor zijn lezers heeft gegraven[27.].

Je hebt gezien dat taalassociaties en boeken voor een belangrijk deel de voortgang in *Verwoest Arcadië* bepalen. Ook in zijn poëzie is de taal oppermachtig. In de taal kan nu eenmaal alles. Je kunt de meest surrealistische Armageddonverhalen vertellen ('Fabeldieren') of je kunt de wereld op z'n kop zetten ('De os op de klokketoren'). In het Arcadië van zijn jeugd leeft Jacob in een 'verkeerde' wereld. Hij neemt zijn omgeving waar zoals hij haar voorstelt. In de literatuur kan hij dat paradijs in ere herstellen. De erkenning van de taalwereld als autonoom gebied is verwant aan het motief van de 'verkeerde' wereld. In beide schuilt onvrede met de bestaande werkelijkheid. Uitgaande van de autonomie van de taal wordt de vergelijking die Rob Schouten een merkwaardige vorm van beeldspraak vindt en daarom een ironisering van de als-vergelijking[28.], een heel normale:

> De bomen waren kooien voor vogels
> Waarin ze machtig helder konden zingen
> en fluiten als revolverkogels.[29.]

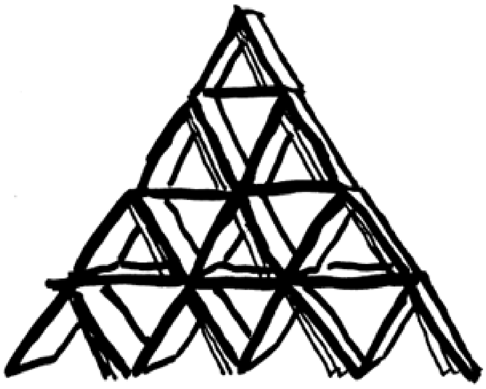
Zowel kogels als vogels fluiten. In de autonome wereld van de taal waar de woorden los van hun betekenis klankassociatieve relaties onderhouden is fluiten nu eenmaal fluiten[30.].

De titel van de gedichtenbundel die in 1982 verschijnt draagt de veelbetekenende titel *Gesloten Circuit.* In het openingsgedicht wordt eenzelfde ervaring beschreven als in het hoofdstuk 'Een zonderlinge dag' (p. 171-174), waarin Jacob een speelbal is van opdringerige woorden. Daar ontstaat nog geen gedicht, enkel een 'Unvollendete'. Hier staat een 'Vollendete'. Er komt de volgende regel in voor: 'Wat moet een woord als wolken naast kolossen?' Deze regel bevat een verwijzing naar de eerster terzine van het gedicht op p. 17 uit *De Verschrikking*, een gedichtenbundel met collages van J.B. Meinen:

> Deuren gaan beven en hengsels verspringen
> Want, kijk, de kinderen, hoog in de wolken,
> Komen nabij als kolossen van klei.

Dergelijke verwijzingen binnen het oeuvre vind je ook in *Verwoest Arcadië* legio. Prick noemt o.a. de verwijzing

naar de titel van de bundel *Onherstelbaar verbeterd* op p. 28, waar dit gezegd wordt van een gouvernante die haar gezicht heeft laten liften. Enkele andere: 'Nergenshuizen' (p. 173) verwijst naar de titel van een afdeling in de bundel *Maagdenburgse halve bollen.* De hoofdstuktitel 'Slakkehuizen' verwijst naar het gedicht 'Slakkehuis' uit dezelfde bundel. En in het boekje *De paleizen van het geheugen* komen hele passages voor die zich slechts hierin onderscheiden van gedeelten uit *Verwoest Arcadië*, dat 'hij' vervangen is door 'ik'. Een voorbeeld:



> Mijn ogen deden pijn, het vensterraam kwelde me, de straatklinkers beten en staken, de zon lachte me uit op het behang. (*De paleizen van het geheugen*, p. 75)
> Zijn ogen deden pijn, het vensterraam kwelde hem, de straatklinkers beten en staken, de zon lachte hem uit op het behang. (*Verwoest Arcadië*, p. 217)

Jacob moet niet veel hebben van de beweging van de Vijftigers, die hij de zoveelste calvinistische oprisping vindt (p. 145). Komrij laat geen gelegenheid voorbij gaan om te fulmineren tegen de Vijftigers. *Heremijntijd* (p. 72 vv.), *Averechts* (p. 298 vv.) en in het programmatische sonnet in de bundel *Gesloten Circuit* (p. 57) is de kritiek eveneens hoorbaar. Het eerste kwatrijn luidt:

> Er is geen vrijheid in de zandwoestijn,
> Al staan er nergens hekken, nergens palen.
> Het is maar beter - als je vrij wilt zijn -
> Om sierlijk door een labyrint te dwalen.

De dichter geeft duidelijk aan, waar hij dan wel staat. Hij voelt zich pas vrij in het labyrint van het gebonden vers. De controverse tussen Komrij en de Vijftigers bereikte haar hoogtepunt in de rechtzaal, toen enkele leden van deze beweging een kort geding hadden aangespannen tegen Komrij en diens uitgever Bert Bakker, omdat ze het niet eens waren met zijn bloemlezing van gedichten uit de 19de en 20ste eeuw. Het wekt geen verbazing dat de Vijftigers zich ondervertegenwoordigd voelden[31.]. Het is een bloemlezing geworden, waarin geen onderscheid gemaakt is tussen het hogere en het lagere; een bloemlezing waarin nonsens naast avant-garde staat, de negentiende eeuw naast de twintigste eeuw (*Verwoest Arcadië*, p. 187). Het homo-motief kom je in al zijn werken tegen. *Het Chemisch Huwelijk* (toneel, 1982) is bijkans een ode aan het homoseksuele. Het meest opvallend vind ik Komrijs indeling der mensheid in de homoseksuele en de niet-homoseksuele mens[32.]. De homoseksueel is een creatief mens, een kunstenaar en de niet-homoseksueel is het tegenovergestelde[33.] (*Averechts*, p. 221). Eveneens in *Averechts* (p. 241) vind

je het veel geciteerde fragment, dat er in de homoseksualiteit een artistiek moment is: de wens een ander te zijn, de noodzaak anders te zijn. De homoseksualiteit als bron van de kunst. Hetzelfde, maar anders geformuleerd, heb je kunnen lezen in *Verwoest Arcadië* (p. 64-65). Ook hier wordt een verband gelegd tussen veinzerij, het anders voordoen dan 'wie je was', kortom het schrijverschap enerzijds en anderzijds het isolement der homoseksuelen, i.c. Jacob.

Komrij is ook vertaler van werken uit diverse talen. In 1970 vertaalt hij uit het Frans *Superman. Een moderne roman*, een surrealistische, groteske roman, geschreven door Alfred Jarry in 1902. Vervolgens schrijft hij een gedicht 'Superman (naar Alfred Jarry)'[34.] en wijdt een artikel aan boek en auteur in *Daar is het gat van de deur* (p. 205-212). Hier merkt hij op (ik parafraseer) dat Jarry zich ging gedragen als Père Ubu, de held uit zijn toneelstuk *Ubu roi*; hij wèrd Ubu. Jarry wordt één van zijn literaire personages. Dat klinkt je bekend in de oren. Komrij is zijn

literaire gestalte Jacob geworden, want *Verwoest Arcadië* is zijn autobiografie. Komrij schept zichzelf een verleden en wordt degene die hijzelf geschapen heeft.

Dergelijke dwarsverbindingen verlenen het oeuvre een grote hechtheid. Minder geëxalteerden onder ons zullen Komrij enig gevoel voor economie niet ontzeggen. Maar het blijft fascinerend om te zien hoe een schrijver een universum bouwt, zichzelf bouwt van literatuur. De thematische lijnen structureren het geheel en behoeden het tegen de tand des tijds. Neem bijvoorbeeld de foto van Komrij op de omslag van *Verzonken boeken.* Hij houdt een stapel boeken in zijn handen. Twee dikke boeken (*The early works of Aubrey Beardsley*) liggen onderop. Beardsly? Bestaat er een verband tussen deze foto en de naam Gleeson White, de naam van het meisje Penny (*Verwoest Arcadië*, p. 259), maar tevens de naam van de eerste uitgever van Beardsleys scabreuze werken? Vermoedelijk niet bewust aangebracht, maar het is wel weer één van die onzichtbare structuurlijnen in het oeuvre van Komrij, die - zo verneem je op p. 236 van *Verzonken boeken* - woonachtig is aan de Papieren Steeg te Bibliopolis, een plek waar tegenstellingen, paradoxen en omkeringen de werkelijkheid bepalen. 'Van papier zijt ge en tot papier zult ge wederkeren.' (*Verzonken boeken*, p. 11 en achterflap)

Noten:

Woord van dank: In het bijzonder geldt mijn dank dr. G.F.H. Raat, onder wiens supervisie ik dit artikel voltooid heb. Voorts wil ik drs. O. Severijnen en Marc Kregting bedanken voor hun waardevolle suggesties.

Eindnoten:

1. Komrij was van 1972 tot 1978 criticus voor Vrij Nederland. Hij bundelde zijn kritieken in Daar is het gat van de deur. Ook in Heremijntijdzijn er enkele opgenomen.
2. Gebundelde t.v.-kritieken; eerder verschenen in de NRC.

3. In NRC onder de titel ‘Een en ander’, in Vrij Nederland onder de titel ‘Het Boze Oog’. Deze columns verschenen later ook telkens in boekvorm.
4. Rob Schouten 1980, ‘Een Spengler in syn sondaeghs-pack en een wereld vol contrasten’, in: BZZLLETIN 75 (p. 41-59). Een helder betoog en vooral bestemd voor wie nog weinig over Komrijs poëzie weet. Eveneens opgenomen in Over Gerrit Komrij, BZZTH literair archief (p. 228 vv.).
5. Ton Anbeek, ‘De verkeerde wereld van Gerrit Komrij’, in: Literatuur, 1ste jrg. nr. 5 (p. 277-282).
6. Veel van wat de vergelijking boek-feuilleton opgeleverd heeft aan argumenten ter ondersteuning van mijn betoog laat ik onvermeld. Ik heb er slechts enkele opgenomen. Niet alle aangebrachte wijzigingen zijn evident. Een fraai specimen van het laatste soort is het volgende:
   feuilleton 98: Johan die niets liever wilde dan op Josephine Baker lijken
   boek p. 249: Corstiaan die niets liever wilde dan op Josephine Baker lijken
   Ik moet me al sterk vergissen of Johan Polak, de uitgever, wordt hier bedoeld.
7. Harry G.M. Prick, ‘Kanttekeningen bij Verwoest Arcdië’, in: Maatstaf 1984, nummer 11-12 (p. 25-32).
8. Franz K. Stanzel 1964, Typische Formen des Romans, p. 39 vv. Ik heb de tiende herziene druk uit 1981 gebruikt.
9. Kees Fens, ‘Het leven in Witsenhuis’, in de Volkskrant van 24 jan. 1981.
10. Mogelijk dat Komrij dit bedoelt, als hij in het Diepstraten/Kuyper interview ‘Gerrit Komrij: de poëtische kamikaze’ zegt: ‘Ja dat zijn twee gedichten (de eerste twee uit de Verschrikking - AG) die elkaar opheffen. Dat komt vaker voor. Dit is een thema dat mij erg bezighoudt. Het feuilleton in Vrij Nederland “Verwoest Arcadië” is begonnen vanuit het thema van dit gedicht.’ In: Over Gerrit Komrij (p. 171-172). Ook in BZZLLETIN 75.
11. Meer bewijsmateriaal voor deze hypothese vindt u verderop.
12. Deze regel is eigenlijk een aankondiging van wat nog komt: Jacob gaat door de dood om tot leven gewekt te worden in de literatuur.
13. De naamgeving zou ook wel eens een hommage kunnen zijn aan de dichter Jacob Israël de Haan. Deze dichter wordt als enige geëerd met elf gedichten in Komrijs bloemlezing uit de poëzie van de 19de en 20ste eeuw. Bovendien verzorgde Komrij voor de uitgever Bert Bakker een bloemlezing uit het werk van deze dichter.
14. Veinzerij is een belangrijk bestanddeel in Jacobs poëtica (p. 72). Dit gegeven gevoegd bij de gedebiteerde opvatting over de waarheid (p. 21) maakt verder de volgende associatie mogelijk: de dichter is een eerlijke oplichter, hij liegt de waarheid. Verg. Lucebert: zijn gedicht ‘school der poëzie’ uit de bundel apocrief/de analphabetische naam (p. 10): ‘ik ben de schielijke oplichter’.
15. Als de achternaam alleen verklaart zou kunnen worden uit een buitentekstueel gegeven, dan zou ik dat onvermeld laten. In het vervolg wordt echter duidelijk dat de naam, in het bijzonder de eerste syllabe ‘Wit’, ook binnen de tekst betekenis heeft.
16. Dante Alighieri, De Goddelijke Komedie, in de vertaling van Christinus Kops O.F.M. Hier gebruikt: de vierde druk, Amsterdam 1977.
17. Het verband dat ik hier leg tussen Verwoest Arcadië en De Goddelijke Komedie, is ook aanwezig in de droom over de moeder (p. 88-89). Deze droom lijkt wel een beknopte samenvatting van de eerste afdeling van Dantes boek ‘de Hel’.
18. Deze titel is ook een verwijzing naar Hella Haasses Het woud der Verwachting. De allusie is meer dan alleen een onherstelbare verbetering van de romantitel, zoals Prick meent in Maatstaf 1984, 11-12 (p. 27). De protagonist in dit boek, Charles d'Orleans, komt in het isolement van zijn krijgsgevangenschap tot het dichterschap. Zo komt Jacob in het isolement van zijn geaardheid eveneens tot het dichterschap.
19. ‘Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre...’ - Mallarmé.
20. Gleeson White is een negentiende-eeuwse boekillustrator en uitgever van o.a. Beardsley's werk, dat om zijn libertijnse karakter door andere uitgevers geweigerd was. Het is niet bekend of White homoseksueel geaard was. Hij was in ieder geval geïnteresseerd in de Griekse verhouding tussen mannen en jongens. Zie Maatstaf nov. 1979 (p. 40-65).
21. “Citeer, als je schrijft, altijd iets uit het Latijn, dat staat heel prettig.” Papieren tijgers (p. 159)
22. Gusdorf, 1956, Conditions et limites de l'autobiography; Mandel 1968, The Autobiographer's Act; Hart 1970, Notes for an Anatomy of Modern Autobiography; Lejeune 1975, Le pacte autobiographique.
23. Zie BZZLLETIN 75, p. 7.
24. ‘De winter wist van geen wijken.’
25. Zie BZZLLETIN 75, p. 42
26. Jan Brokken interviewt Gerrit Komrij, ‘Elke vorm van kwaliteit is een politieke daad’, in: Over Gerrit Komrij (p. 287), eerder verschenen in de Haagse Post, 16 juni 1981.
27. Het is nl. zeer verleidelijk om de droom over de moeder (Verwoest Arcadië, p. 88-89) psycho-analytisch te duiden. Je zou hieruit met een beetje Freudiaans kunst- en vliegwerk Jacobs geaardheid kunnen verklaren. Ik wijs overigens een psycho-analytische benadering van de hand en weet me daarin gesteund door Komrij, die dit in Dit helse moeras onder de titel

'lexicologisch dromen' (p. 111) aantoont, dat het alfabet de dromen in gang zet en op gang houdt.

28. Rob Schouten in BZZLLETIN 75 (p. 41-58).
29. 'Fabeldieren', het tweede sonnet uit de afdeling 'Ragnarok, Ragnarok'.
30. Ook een heel plausibele interpretatie vind je bij Raat 1986, De vervalste wereld van W.F. Hermans. Als hij het op p. 197 heeft over Hermans' talige vervalsing van de werkelijkheid in de novelle Het behouden huis, waarin de zin 'Er floten kogels in de tuin' voorkomt en hij daarbij Fens parafraseert ('Het helse oorlogstafereel is slechts één lettter, de -k van het derde woord die een -v zou moeten worden, verwijderd van een vredige natuurbeschrijving') voegt hij er in een noot (p. 199), naast de vermelding van de betreffende terzine, aan toe: 'Komrij legt in zijn werk eenzelfde (als Hermans - AG) voorkeur aan de dag voor krasse tegenstellingen en abrupte omkeringen.'
31. Dit was overigens niet hun enige bezwaar; ze vonden zichzelf ook nog eens vertegenwoordigd met zgn. lullige gedichtjes.
32. 'Het staat de mensen vrij om zaken naar hun eigen categorieën in te delen. Wat ik hier doe is alles wat ik prettig vind homoseksueel te noemen en alles wat ik niet prettig vind heteroseksueel. Sterker nog: alle heteroseksuele dingen die ik prettig vind gaan in mijn ogen vanzelf in homoseksualiteit over. Het is dus een definitie waar ik van harte achter sta, maar men moet de overdrijving die erin opgesloten zit accepteren', aldus Gerrit Komrij in het Jan Brokken-interview, Over Gerrit Komrij (p. 288).
33. Een dergelijke indeling is overigens niet nieuw. Je vindt die ook bij Carry van Bruggen. Zij onderscheidt in haar werk Prometheus de Prometheus-mens, de creatieve mens die zich wenst te onderscheiden en de Zeus-mens, de anti-creatieve mens, hij bezit een eenheidsverlangen.
34. Tutti Frutti. p. 49.

Peter Swart
Het enige dat u weggooit is de verpakking.

‘Voetbal is oorlog,’ liet bondscoach Rinus Michels zich, zoekend naar een passende vergelijking, ontvallen tijdens het WK van 1974 in West-Duitsland. Velen zeiden hem dat sindsdien na en, zoals dat wel vaker gebeurt, is deze uitspraak met het verstrijken der jaren sterk aan betekenis gaan winnen. Papier en zendtijd schieten tekort om al dat moois aan den volke te presenteren: wat je nog meer met trein en bus kunt doen, behalve je erdoor te laten vervoeren, quasi-wetenschappelijke verhandelingen, waarin verband wordt gelegd tussen geweld binnen en buiten de lijnen, burgemeesters die zich naar de voorpagina's van de landelijke dagbladen opwerken door een middelmatige voetbalwedstrijd te verbieden, Studio Sport dat, in plaats van het geven van een deugdelijk verslag met alle doelpunten, de camera's verlekkerd op de wederom zéér onrustige tribunes richt, de schrijvende pers die de pen gretig blijft dopen in narigheid, die zich net zo goed op een andere plaats waar veel mensen bijeenkomen, zou kunnen voordoen: het lijkt wel of het geweld rond het voetbalveld in een behoefte voorziet! Voorlopig is het absolute dieptepunt bereikt op 29 mei 1985 in Brussel bij de finale tussen Juventus en Liverpool, waarbij 38 mensen, voornamelijk Italianen, de dood vonden.

‘Things are not what they seem,’ luidt een ander, wat minder recent citaat, en dat is soms maar goed ook. Wie de cover beziet van het onlangs in de Manteau Misdaad-serie uitgekomen boek van de Vlaamse debutant Bob Mendes wordt ogenblikkelijk op het verkeerde been gezet. We zien Italianen-in-de-verdrukking op een foto die de bewuste avond gemaakt moet zijn. Over hun hoofden heen is in opvallende, gele letters geprojecteerd dat het hier gaat om ‘een misdaadroman rond het Heizeldrama’. Gelukkig is dit meer een kwestie van sensationele presentatie dan dat deze vlag de lading dekt, maar de oppervlakkige toeschouwer kan gemakkelijk tot de verkeerde conclusie komen, dat het hier gaat om een poging op goedkope wijze munt te slaan uit andermans ellende.

Het zou niet de eerste keer zijn. Het voorwoord helpt de twijfelaar allerminst over de drempel, want hierin legt de schrijver uit dat elke overeenkomst met personen en instellingen louter fictief is (ondertitel en foto suggereren iets anders), dat de lezer niet moet denken dat hij (Mendes) zou vinden dat de autoriteiten hun plicht verzaakt zouden hebben (dat was nu juist één van de meer voor de hand liggende conclusies) en schroomt hij er tenslotte niet voor zijn eersteling op te dragen aan de slachtoffers van het Heizel-drama en hun nabestaanden. Je zou haast achterin het boek gaan zoeken naar een gratis bijgeleverd grammofoonplaatje met geluiden van instortende tribunes, om aan de rest maar niet te denken. De volhardende lezer, die zich over genoemde bezwaren op het gebied van de goede smaak heeft heengezet, wordt beloond voor zijn moeite: reeds in de proloog blijkt dat we te maken hebben met een debutant die niet alleen kan schrijven, maar ook een verhaal kan vertellen. De Heizel-connectie, ik gaf het al aan, is minder manifest dat waarvoor gevreesd mocht worden.

U had er misschien nog nooit van gehoord, maar er bestaat een veiligheidsdienst van het Geallieerd Europees Commando, genaamd APESA. Deze organisatie wordt geleid door generaals, die om de twee jaar ververst worden, om te voorkomen dat hun invloed ál te sterk wordt. Bij deze even nuttige, als onzichtbare club komen alarmerende berichten binnen over een op handen zijnde terroristische aanslag. Drie ministers, niet allemaal Belgen zoals in Jef Geeraerts' *Sigmaplan*, maar wel allemaal minister, vormen het doelwit, en waar dat moet gebeuren dat had u zo langzamerhand al begrepen. In de kringen der inlichtingendiensten heerst

verdeeldheid over de ernst van de situatie. Maar er gebeuren vreemde dingen met telexberichten en de naam van een Lybische terreur-organisatie wordt in één adem genoemd met De Rode Brigades. Agent Jim Daniëls gaat, vergezeld door ex-echtgenote Samantha Easters, op onderzoek uit.

André Ramadan is één van de verdachte personen die het duidelijkst in verband gebracht worden met de beraamde aanslag. Ramadan wordt uitvoeriger beschreven dan het gemiddelde personage in misdaadromans. Met fijnharige kwast schildert Mendes ons de ontwikkeling van deze gevoelige en wilskrachtige knaap. Hij heeft geen gelukkige jeugd gehad, daar in Marseille. Zijn moeder verdiende de kost met haar lichaam en haar aandeel in de opvoeding bleef beperkt tot het betalen van de huur van de woning boven het café, waar zij haar klanten oppikte. Papa, de Algerijn, slaagt er al evenmin in een goed voorbeeld te stellen. Strijdend voor een onduidelijke groepering die zich L'Action Algérienne noemt exploiteert hij vrouw en kind. Wie niet direct begrijpt wat hij bedoelt - en dat is over het algemeen niet moeilijk - kan om te beginnen een paar knallen krijgen. Het geld dat de jonge André in het plaatselijke zwembad heeft verdiend, wordt hem afgepakt, zodat de racefiets die hij wilde kopen, buiten bereik blijft. Zijn ideaal ooit een groot wielrenner te worden, kan hem minder gemakkelijk worden ontnomen. Heel even verandert de

misdaadroman in een jongensboek van de goede, ouderwetse soort, als André op een oude fiets 'met zonder versnelling' tijdens een beklimming van de Côte du Verroux een groepje renners op échte fietsen voorbijstuift. Eén van hen is Roland, de trainer van de Féderation Nationale. Als André groot en sterk geworden is moet hij zich maar bij Roland melden voor een eerste training, zo luidt de boodschap; zijn talent is herkend.

Na een groot sportief succes komt de Algerijn weer spelbreker spelen, want Roland heeft zijn pupil nog meer geleerd dan fietsen. Roland lijkt, na de hevige ruzie die ontstaat, het loodje te leggen, reden voor Ramadan om Frankrijk te verlaten. Laatstgenoemde wordt naar verluid terrorist - als rechtstreeks gevolg van zijn verwrongen jeugd, zo lijkt de schrijver te willen suggereren.

Hoe het loopt met de geplande aanslag, welke rol er in de ontknoping is weggelegd voor Ramadan, hoe 'de gebeurtenissen' in het Heizelstadion worden ingepast in het geheel, hoe hoogwaardigheidsbekleders het eraf brengen en wat Jim Daniëls en Samantha Easters ontdekken, het blijft hier vanzelfsprekend allemaal onvermeld.

Mendes is erin geslaagd een behoorlijk opgebouwd, spannend boek te schrijven. Zo er al sprake is van beïnvloeding door andere schrijvers, dan denk ik voornamelijk aan Mendes' landgenoot Jef Geeraerts - niet zonder reden befaamd om zijn gedetailleerde, feitelijk aandoende beschrijvingen - en men kan zich slechtere voorbeelden kiezen. De plot is kloppend en onwaarschijnlijk tegelijk, maar mogelijke ongerijmdheden worden gecompenseerd door de vaart die Mendes aan zijn verhaal heeft meegegeven en de verve waarmee hij het vertelt. En denk eraan: niet te lang naar de cover kijken!

Bob Mendes, Een dag van schaamte, uitgeverij Manteau Antwerpen/Amsterdam, 275 blz.

Peter van den Hoven
Confetti

'De situatie van Turkse kinderen in West-Duitsland en anderse Westeuropese landen brengt speciale problemen met zich mee. Ze groeien op buiten de sfeer van hun moedertaal. De kinderen komen alleen te staan, omdat hun ouders werken en hun grootouders er niet zijn. Dat gaat ten koste van hun taalontwikkeling. Om dat tegen te gaan heb ik moderne Turkse sprookjes geschreven, waarbij ik aandacht besteed aan de taalbeheersing van gastarbeiderskinderen in West-Europa. Ik lees ze voor op lezingen en merk dat de kinderen ze begrijpen en leuk vinden.'[1.]

Aldus de Turkse, sinds 1979 in Duisburg wonende auteur Fakir Baykurt, die zowel voor volwassenen als voor kinderen romans en verhalenbundels schreef. Zijn eerste in Nederland vertaalde kinderboek, met schitterende illustraties van Hanefi Yeter, werd in 1980 tweetalig uitgegeven door de Rotterdamse Kunststichting in de serie War-boeken, een van de eerste initiatieven op het gebied van interculturele jeugdliteratuur die helaas maar drie boeken opleverde.[2.]

De vredestaart bevat vijf verhalen die zich afspelen in de Duitse industriesteden van het Ruhrgebied en hebben alle het sociaal-culturele isolement van immigranten en hun kinderen als onderwerp. Het zijn boeiende, soms wat navrante vertellingen over verschillen tussen de autochtone en allochtone leef- en denkwijze, gezien vanuit het perspectief van de ervaringswereld van kinderen. Vorig jaar verscheen van Baykurt *Sakardja, de haan*, een Turks sprookje gebaseerd op vertelmotieven die men met allerlei varianten in volksverhalen in vele landen kan terugvinden.[3.] Daarin verzet zich de dappere haan, in eerste instantie in z'n eentje, tegen Heer de Greep, een tirannieke heerser, die met alle repressieve middelen een wensvervullend tovermolentje in zijn bezit wil krijgen. Uiteraard, zoals in dergelijke stapelsprookje gewoonte is, wordt Sakardja door verschillende vrienden geholpen (een rivier, een wolf, een vos) tot aan de onrechtvaardige situatie een eind is gekomen. Met veel gevoel voor dramatiek en in snelle, voortreffelijke dialogen laat Baykurt zien dat hij, zoals zoveel immigrantenauteurs, voluit leunt op de orale traditie, de folklore en de volksverhalen van zijn geboorteland.

Het proces van leren lezen op jonge leeftijd, maar ook het verwerven van een tweede taal op latere leeftijd gaat bij de meeste immigranten(kinderen) met extra problemen gepaard. Ze hebben behoefte, zowel thuis, op school als in de bibliotheek[4.] aan leesboeken die een verbinding weten te leggen met de maatschappelijke en culturele werkelijkheid van hun land van herkomst. Immers, het (leren) lezen zal veel minder een ontmoedigende bezigheid zijn als de werkelijkheid die beschreven wordt, herkenbare elementen bevat. Het versterkt het proces van identiteit en dat is van wezenlijk belang, want slechts op basis daarvan is een zelfbewuste integratie, hetgeen iets anders is dan aanpassing, mogelijk. Daarom is het goed dat er steeds meer (jeugd)literatuur verschijnt van auteurs die afkomstig zijn uit het mediterrane of Caraïbisch gebied. Tevens zijn dergelijke boeken ook interessant voor autochtone kinderen en volwassenen omdat ze een bijdrage vormen aan de sociaal-culturele uitwisseling die nodig is in een multiculturele samenleving.

Anansi (de spin weeft zich een web om de wereld) van Noni Lichtveld is zo'n boek[5.]: een prachtige verzameling Anansi-tori's, waarin de slimme, egoïstische, soms boosaardige, maar altijd humoristische Surinaamse spin het met diverse tegenstanders aan de stok krijgt en zich met veel gehaaidheid uit diverse benarde toestanden weet te redden. Net als de Antilliaanse Nanzi-variant zijn de Surinaamse

Anansi-vertellingen oorspronkelijk afkomstig uit West-Afrika, van waaruit ze zo'n driehonderd jaar geleden door slaven werden meegevoerd naar het Caraïbisch gebied. De spider-verhalen, die overigens ook in andere culturen opduiken, kenmerken zich door een bedekte kritiek op sociale omstandigheden en becommentariëren vanaf een afstand en via geestig in scène gezette machtsverhoudingen tussen dier en mens vele als onrechtvaardig ervaren situaties. Noni Lichtveld, die de bundel trouwens ook heel mooi illustreerde, weet de verhalen in aanstekelijk en bloemrijk proza te vertellen, beter dan Johan Ferrier dat doet in *Het grote Anansi-boek*[6.], maar dat heeft wel als voordeel dat het veel toelichting bevat waarin voor Nederlandse lezers de Surinaamse achtergrond van de vertellingen wordt verklaard.

In dezelfde, zeer verzorgde serie warin het boek van Lichtveld verscheen, kwam onlangs *Nasreddin Hodja* (achterstevoren tòch de goede kant op) uit, verteld en geïlllustreerd door Ufuk Kobas.[7.] Hodja is een historische figuur uit het dertiende-eeuwse Anatolië (Centraal-Turkije), een soort geestelijk raadsman, die als hoofdpersoon van vele anekdotes in de orale verteltraditie is terechtgekomen en ook nu nog dienst doet als voertuig van volkswijsheden, grappen en verhalen. Hij is, net als Anansi maar dan van een iets mildere soort, een vaak geraadpleegde, maar immer verwarring zaaiende Uilenspiegel-figuur met veel schelmse streken in zijn

bagage. Zijn zelfzuchtige natuur die af en toe de kop opsteekt, verhindert hem niet oneerlijkheid en onrechtvaardigheid aan de kaak te stellen en daarbij maakt hij handig gebruik van domheid die met subtiele humor wordt afgestraft.

Ruim twee jaar geleden startten vier uitgeverijen een samenwerkingsproject op het gebied van interculturele jeugdliteratuur onder de titel *Confetti*[8.] en dat leverde tot nu toe een tiental boeken op van auteurs uit onder andere Turkije, Suriname, Spanje, Italië, De Molukken en Vietnam. Een sympathiek initiatief dat ondersteuning verdient, maar werken van nogal wisselende kwaliteit opleverde.

Zipzip, het kikkertje van Esref Okumus bijvoorbeeld is een magere vertelling op het samen-staan-we-sterk thema over kikkers en een moordlustige slang, en ook *Huize Harlekijn* van Diny Temsamani, over Marlies die Marokkaanse buren krijgt, is zwak van opbouw en verteltrant en mist de voor jonge kinderen zo noodzakelijke uitdagendheid in aansprekend taalgebruik. Met enige modificaties kan hetzelfde gezegd worden van *Op zoek naar Mari Watson* van de Surinaamse (toneel)schrijfster Thea Doelwijt, een boekbewerking van het toneelstuk *Roi mi boi.* Het verhaal over Roi die, eenmaal uit Suriname in Amsterdam aangekomen, op speurtocht gaat naar zijn vriendinnetje die hem een brief zonder adres stuurde, is mislukt omdat beide hoofdpersonen, net zoals de Nederlandse bijfiguur Menno, mischien wel in het theater maar niet op papier tot leven komen. De spanning van wat een detectiveverhaal had moeten zijn, komt niet van de grond door de vele onderbrekingen, die weliswaar te maken hebben met de positie van immigrantenkinderen, maar niet organisch in de voortgang zijn verweven. En dat levert ook al door een zwak einde en een weinig sprankelende dialoogstijl, een teleurstellend boek op.

Veel beter is *Een visum voor Nasser* van Fahmy Almajid, dat vertelt over een 12-jarige jongen die na de dood van zijn opa met zijn moeder en drie broertjes naar Nederland vertrekt, waar zijn vader al jarenlang werkzaam is.

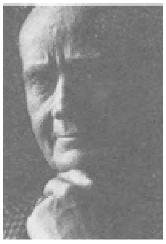
Almajid volgt Nasser op zijn dagelijkse gang naar school, als hij zijn opa op het land helpt, luisterend naar de mannen in het dorpshuis, of als hij alleen thuis is om op zijn broertjes te passen, en en passant wordt zo een sociaal-cultureel kijkje gegeven in het dagelijks leven van een Syrisch dorpje niet ver van Damascus. Een sober maar doeltreffend portret van het achterland van veel Arabische immigrantenkinderen met naar voren springende details, zoals de strenge school, het vervoer naar de stad en de verhouding tussen mannen en vrouwen. Het beste boek uit de reeks is ongetwijfeld *Keloglan en Broeder Adelaar* van de Turkse Yücel Feyzioglu. Het is een modern sprookje, waarin fantasie en realiteit, actualiteit en traditie en humor en ernst met kundige schrijfhand verwerkt zijn tot een avontuurlijk en spannend verhaal over de in Turkije bekende sprookjesfiguur Keloglan, een kleine kwajongen, kaal en met grote zeiloren, die met zijn vriend Adelaar naar Nederland vliegt om zijn vader op te zoeken, die in een Amsterdamse fabriek werkt. Slim en dom tegelijk, net hoe het zo uitkomt, weet hij zijn vader te ontdekken en Adelaar uit de dierentuin te verlossen, die daar door de politie is opgesloten. Daarvoor moet hij echter eerst een deprimerende rondgang maken langs bureaucratische molens van de vreemdelingenpolitie en de gezondheidszorg met als resultaat dat hij zelf, zonder geldig paspoort of visum, achter de tralies belandt.

Allerlei dieren, van een vlinder tot een veulen, helpen hem tenslotte zichzelf en Adelaar te bevrijden, waarbij ze tevens in eigen gelederen orde op zaken stellen. Keloglan blijft in Nederland bij zijn vader met twee adelaarsveren die hij in geval van heimwee kan gebruiken om zijn vriend uit Turkije terug te roepen...

Eindnoten:

1. Okko Lems, Hier in Duitsland kwam ik als een kind de wereld binnen, een interview met Fakir Baykurt, in: En nu over jeugdliteratuur, feb. 1985, een themanummer over interculturele jeugdliteratuur.
2. Fazil Hüsnü Daglarca, De walvis en de mandarijn, 1979; Bekir Yildiz, De onsterfelijke populier, 1982; Fakir Baykurt, De vredestaart, 1980. Tweetalige uitgaven van de Rotterdamse Kunststichting.
3. Fakir Baykurt, Sakardja, de haan, vertaald door Coby van der Kraan, met tekeningen van Annemarie van Haeringen. Uitgeverij Sjaloom, 1986.
4. O. Lems, R. Luiks-Kramer, A. Kloosterman, M. Schrader en H. Verschuren, Samen leven samen lezen, jeugdbibliotheekwerk in een multiculturele samenleving, NBLC, 1983.
5. Noni Lichtveld, Anansi (de spin weeft zich een web om de wereld), Aldus Uitgevers, 1984.
6. Johan Ferrier, Het grote Anansi-boek, Aldus Uitgevers, 1986.
7. Ufuk Kobas, Nasreddin Hodja (achterstevoren tòch de goede kant op), Aldus Uitgevers, 1987.
8. Confetti-reeks: Esref Okumus, Zipzip, het kikkertje, uit het Turks vertaald door Sytske van Geelen, met ill. van Burhan Kum; Diny Temsamani, Huize Harlekijn, met ill. van René Pullens; Thea Doelwijt, Op zoek naar Mari Watson, met ill. van Aafje Horst; Fahmy Almajid, Een visum voor Nasser, uit het Deens vertaald door Nini van der Beek, met ill. van Henry Voss; Yücel Feyzioglu, Keloglan en Broeder Adelaar, uit het Turks vertaald door Lourina de Voogd en Alli Sönmez en bewerkt door Jan de Zanger, met ill. van Oguz Peker.
   De Confetti-reeks is een samenwerkingsproject van de uitgeverijen De Fontein, Infodok, NBLC en Novib.

James Brockway
Over lengte, hoogte en gewicht



De jongste roman van Iris Murdoch

Het zal in het hierna volgende gaan over lengte, hoogte en gewicht in de roman. Het romanoeuvre van Iris Murdoch is langzamerhand bekend. Langzamerhand. Ik zie dat het nu zevenentwintig jaar geleden is, dat ik het nog nodig vond boven een bespreking van haar roman in het oude Handelsblad de titel ‘Al een begrip op zichzelf’ te zetten. In die dagen was men nog bezig de Engelse schrijfster als een ‘tweede Simone de Beauvoir’ voor te stellen. Klaarblijkelijk dacht men toen al minder aan ‘betekenis’ en meer aan ‘gewicht’. Murdochs vijfde roman *A Severed Head* was zojuist verschenen en was een onderwerp van druk gesprek geworden. September 1987 is de laatste roman, *The Book and the Brotherhood* verschenen - Murdochs drieëntwintigste.

Nog nooit tevoren heb ik zo lang over het lezen van een Murdoch-roman gedaan. Ik heb het boek naast mijn bed gelegd, er soms twintig bladzijden in gelezen, voordat ik het licht uitdeed. Soms zelfs veertig. Soms maar drie.

Dit is inderdaad haar langste roman tot nog toe. 603 Pagina's - en sommige van die bladzijden lijken heel erg lang en heel vol gedrukt. Maar hoe langer ik in *The Book and the Brotherhood* las, hoe sterker mijn overtuiging werd gevoed, dat mijn trage leestempo in dit geval juist was.

Waarom moet men een roman vlug uit hebben, waarom? Zo'n boek als *The Book and the Brotherhood* vraagt juist om langzaam te worden gelezen. Dit geldt voor de meeste boeken van Iris Murdoch. Twee andere romans, *The Good Apprentice*, telde 522, en *The Philosopher's Pupil*, 567 bladzijden. Alle Murdoch-boeken opgeteld, leveren een som van 8499 bladzijden op. De enig echt korte roman in het Murdoch-oeuvre, *The Italian Girl*, telt maar 214 kleine bladzijden met nogal grote drukletters. De laatste vijf romans, die sinds 1978 zijn verschenen, tellen elk meer dan 500 bladzijden. Voordien lag het gemiddelde tussen de 300 en 400 bladzijden. In vele opzichten is *The Italian Girl* een uitzonderingsgeval. Dat boek heeft iets weg van een charade of pantomime, op een heel hel verlicht toneel gespeeld, en James Saunders heeft het inderdaad tot een theaterstuk omgewerkt en gepresenteerd.

The Book and the Brotherhood is dus 603 bladzijden lang. In de Franse editie telt *Anna Karenina* 1100 bladzijden. *Our Mutual Friend*, de laatste, voltooide roman van Charles Dickens, telt 695 dicht bedrukte bladzijden en ongeveer 350.000 woorden; te vergelijken met de ongeveer 210.000 van deze laatste roman van Murdoch. Zelfs de langer wordende romans die Murdoch tegen het eind van de twintigste eeuw aan het schrijven is, zijn daarom aanzienlijk korter dan de negentiende-eeuwse roman, een kunstvorm waarvan het potentieel, volgens Murdoch in 1968, nog lang niet was uitgeput.

Als men het over de lengte van een roman heeft, oordeelt dat een roman 'te lang' is en best veel korter had kunnen zijn, zou men daarbij ook moeten vragen: vanuit welk oogpunt gezien, te lang? Te lang waarvoor? Te lang voor wie? Te lang om in het vliegtuig, de trein te lezen? Te lang voor wie gewend is alleen een dagblad te lezen? Te lang voor wie nooit over het leven heeft nagedacht? Te lang voor wie de opbouw van een verhaal slechts uit korte, flitsende scènes, analoog aan de bioscoopfilm of het tv-spel, moet bestaan? Te lang voor de 'lezer' van stripverhalen? Of te lang voor de recensent, die zijn bespreking vóór het einde van de week moet inleveren?

Het is vervelend als je steeds bij moet of wilt blijven, je bespreking steeds bijtijds klaar moet hebben, om te ontdekken dat de jongste Murdoch-roman zo omvangrijk is. Ook dat het boek geschreven is voor die gelukkige lieden, die dat *niet* hoeven te doen; geschreven is, eigenlijk, niet voor besprekers en critici, maar voor *lezers.*

Is *The Book and the Brotherhood* ook te lang voor de lezer die de tijd heeft, die met aandacht kan lezen? De vraag is dus: is de nieuwe roman uit *esthetisch* oogpunt te lang?

De drie vaste onderdelen van een Murdoch-roman zijn:

- Passages waarin gewone, dagelijkse handelingen door hevige, soms hoogst dramatische, worden onderbroken: in de nieuwe roman komt een geval van abortus voor; is er een heel zonderling, maar mislukt plan voor een dubbele zelfmoord, en wordt een van de onschuldige personages door een vergissing gedood.
- Dan zijn er de passages met dialoog, soms zonder commentaar of aanwijzingen, die vaak hele hoofdstukken, of lange gedeelten daarvan, kunnen vullen.
- En er zijn passages waarin de gevoelens en gedachten van de verschillende figuren worden weergegeven en geanalyseerd. Nu is het zo dat sommige van de passages met dialoog in de latere romans heel uitgesponnen zijn. De dialogen mogen op zichzelf realistisch en overtuigend zijn, maar de lezer vraagt zich soms af of zulke lange gesprekken in de werkelijkheid wel moeten worden gevoerd.

De analyserende passages lijken steeds langer te zijn geworden; de analyse lijkt soms té nauwkeurig en het nagaan van de verborgen drijfveren van de personages krijgt soms meer gewicht dan de betrokken figuren eigenlijk verdienen. In *The Book and the Brotherhood* gebeurt dat bijvoorbeeld met de nogal kleurloze Rose. Soms lijkt het erop of iedereen vroeg of laat op de bank van de psychiater terecht moet komen.

Het is misschien niet louter toeval dat Rose doet denken aan de centrale figuur Ann uit *An Unofficial Rose*, de zesde roman uit 1962. Beide vrouwen zijn bij uitstek passief, dulden veel, durven weinig. De karakterschets van Ann op het stofomslag van *An Unofficial Rose* kan men ook op Rose in *The Book and the Brotherhood* toepassen. Daar staat: ‘Ann takes upon herself the strains and pains of all the others, while being the victim of her own muddled private dream.’ Ook deze woorden over *An Unofficial Rose*: ‘... presents the most complex web of human relationships Miss Murdoch's imagination has spun’, kunnen als een beschrijving van de nieuwe roman fungeren, maar niet de woorden die daarop volgen: ‘... tensile, elegant, shimmering, this web “quivers in every part when one point is shaken”’ - *The Book and the Brotherhood* roept niet direct woorden als ‘tensile’ of ‘elegant’ op; eerder ‘ingewikkeld’ en ‘ontspannen’.

Is dus de lengte van de nieuwe roman ook uit esthetisch oogpunt bezwaarlijk? Misschien wel. En dan vooral in die zin, dat het hoofdthema hieronder lijkt te lijden. Dat hoofdthema betreft het conflict tussen twee politieke (en wereld-) visies: de sociaal-revolutionaire en de liberaal-democratische. De eerste wordt door de figuur van Crimond belichaamd, een intellectueel buitenbeentje te Oxford. Crimond is bezig ‘The Book’ te schrijven. De tweede - ‘liberal democracy’ - wordt door ‘The Brotherhood’ vertegenwoordigd, een groep intellectuelen van middelbare leeftijd, die tijdens hun jeugd misschien revolutionaire ideeën gekoesterd hebben, maar die op latere leeftijd welgesteld en ‘liberaal’ in de Nederlandse zin des woords zijn geworden.

Ironisch (en niet zonder humor) is de situatie waarin ‘The Brotherhood’ het schrijven van Crimonds boek - waarover hij jaren doet - financiert, terwijl men steeds huiveriger wordt over de inhoud: zal het resultaat niet indruisen tegen al hun idealen?

In een lang gesprek tussen Rose en Gerard wordt Crimond beschreven met de volgende woorden: ‘It (d.w.z. het Boek) could enflame a lot of thoughtless smashers. He (d.w.z. Crimond) thinks liberal democracy is done for. He's a sort of pessimistic utopian.’ De revolutie, waar het Boek over gaat, ziet Gerard niet als ‘the proletarian revolution out of old-fashioned Marxism’, maar als ‘a whole human global revolution’.

Als Rose dit in twijfel trekt met: ‘It's an illusion. Everything is just a muddle. That's what liberal democracy means’, komt Gerard terug met de waarschuwing: ‘But a popular illusion is a great force...’ (Hier kan men direct aan Hitler en zijn Duizendjarig Rijk denken). Gerard, de liberaal-democraat, vindt dat ‘We are surrounded by a future we can't even conceive of’. Even later (hij heeft op dat moment nogal veel whisky gedronken) zegt hij iets nog belangrijkers, dat ook met *lengte* te maken heeft (en zelfs misschien met het geduld, dat vereist wordt voor het op juiste waarde schatten van deze lange roman). Zijn woorden, vertaald in het Nederlands:

> Het menselijk leven is kort, Rose, niet alleen in de zin dat er weinig tijd is om te genieten, maar omdat er te weinig tijd is voor serieus denken - denken vereist een lange periode van opleiding, een lange discipline, een lange concentratie - zelfs genieën moeten hebben gevoeld dat ze te vroeg vermoeid raakten, dat ze de strijd opgaven, toen ze juist op het punt

> stonden, waar ze net *Begonnen* waren alles te begrijpen - filosofie, de geschiedenis van de mensheid misschien, zouden heel anders zijn, als wij allen tweehonderd jaar oud werden.

Het pro en contra van Crimonds Boek wordt als volgt verwoord:

> ‘Rose, it's a very *high-minded* book, about justice, about suffering...’
> ‘I don't believe it. He wants to liquidate the bourgeois individual, that is: the individual, and bourgeois values, that is: values. He believes in the inevitability of cruelty.’

Dit zijn gewichtige zaken en men zou met reden kunnen oordelen dat de concentratie op het hoofdthema ondermijnd wordt door de hoeveelheid neventhema's, o.a. de jonge Tamar en haar abortus, de ontrouw van de vrouw van Duncan Cambus met Crimond, de steeds teleurgestelde liefde van Rose voor Gerard, die op haar overleden broer, ‘the golden boy’ Sinclair, verliefd was enzovoort. Kortom alle thema's die met de ‘bourgeois individual’ te maken hebben. Men zou kunnen vragen of de zeer gedetailleerde stoffering van de roman betekent dat het hoofdthema onvoldoende ruimte en gewicht krijgt. Het gesprek tussen Rose en Gerard waaruit geciteerd is, vindt pas aan het eind van het boek, nl. op de bladzijden 553-568 plaats.

Zou men een reden hiervoor willen zoeken, dan zou dat waarschijnlijk te vinden zijn in het streven van Murdoch om àlle facetten van het leven (èn alle facetten van haar figuren) uit te beelden. Het komt door haar besef dat het leven oneindig rijk is, door haar overtuiging dat er geen sprake kan zijn van de ene juiste visie, de enig juiste weg - door haar vermoeden dat alles, om het woord van Rose te bezigen, een ‘muddle’ is.

Ongeveer twintig jaar geleden heeft Murdoch uiting gegeven aan haar verlangen een roman te kunnen schrijven zonder een hoofdfiguur en dus alleen met bijfiguren. Dit heeft zij thans met *The Book and the Brotherhood* bereikt. Want in deze roman heeft de 'broederschap' de rol van hoofdfiguur op zich genomen. Dit - deze spreiding - kan misschien helpen verklaren waarom zij zich niet heeft geconcentreerd op het hoofdthema. Misschien moet men zelf concluderen dat er zelfs geen hoofd *thema* is - dat feit doet denken aan de romankunst van Charles Dickens.

Wat Murdochs waardering voor Dickens betreft, bespeurde ik naast het brede canvas waarop zij *The Book and the Brotherhood* schildert, nog een verwijzing naar Dickens, en wel in de naam 'Riderhood' - ook de naam van een figuur uit *Our Mutual Friend.* dit is maar een kleinigheid, maar er zijn nog andere. Ook de veelheid aan personages en de ingewikkeldheid van de intrige waardoor deze aan elkaar verbonden zijn, heeft Murdoch met Dickens gemeen en deze trekken hebben natuurlijk een invloed op de lengte en het tempo van haar romans.

Bij het lezen van *The Book and the Brotherhood* zal de lezer hier en daar kunnen denken: maar heb ik deze figuren, deze situatie, niet eerder ontmoet, in een vroegere Murdoch-roman? Dat is waar. En het is ook waar, wat het werk van Dickens en andere grote romanschrijvers betreft. In *Our Mutual Friend* uit 1864-1865 komt een scène voor die vrijwel identiek is aan een scène uit *Hard Times* uit 1854: een ontevreden jonge vrouw zit met haar jongere broer in de vlammen van het open haardvuur te kijken en ontdekt daarin een fantasiewereld.

Zijn dan zulke auteurs er mee bezig, steeds weer dezelfde roman te schrijven? Jawel, en niet alleen romanschrijvers doen dit: componisten, kunstschilders, architecten doen het ook: weer hetzelfde maken, maar dan in een andere context. Hier komen een paar woorden van Susan Sontag van pas. Over het nieuwe boek van V.S. Naipaul schreef ze verleden jaar in The Times Literary Supplement onder andere:

> And yes, Naipaul does repeat himself from book to book. This is a standard practice for a writer with a real voice; that is, a real writer who writes out of obsessions, out of a temperament. It is true that Naipaul keeps 'uncovering the same pattern' when he travels. He doesn't, doubtless, understand everything that passes before him. He understands only a few things profoundly. His views, obsessions and his distress are those of a magnificent, important writer - one of the handful of that breed alive today.

Dat is mooi gezegd. En dat was het dus, wat betreft de *lengte.*

Wat hoogte en gewicht aangaat, alle Murdoch-romans opgestapel zijn 72 cm. hoog en 9½ kilo zwaar. De laatste elf romans vormen een hogere stapel dan de eerste twaalf. Ik bedoel dit serieus. Deze stapeltjes beelden een tendens uit.

Het lezen van *The Book and the Brotherhood* moest onderbroken worden om de jongste roman van Ursula Holden te lezen - een veelzeggende interruptie. De tot dusver tien romans van Holden tellen bij elkaar slechts 1484 pagina's, zijn 16½ cm. hoog en wegen slechts 3,6 kilo. Zij zijn daarom niet beter of slechter dan die van Murdoch - ze zijn *anders.* Het verschil laat zien dat er - zoals Murdoch altijd geweten heeft - dat een roman schrijven van alle kanten benaderd kan worden, al kiest zijzelf gedecideerd voor háár manier. Zij weet ook dat er niet één juiste weg bestaat. Beide

romans zijn op een totaal verschillende manier de moeite waard. In beide krijgt de lezer wat meer inzicht in de wirwar - de ‘muddle’ - van menselijke verhoudingen.

Iris Murdoch: The Book and the Brotherhood, Chatto & Windus, Londen, fl. 43,-

[Nummer 156]

Jan van der Vegt
Honderd jaar Adriaan Roland Holst

Honderd jaar geleden, op 23 mei 1888, werd de dichter Adriaan Roland Holst geboren, twaalf jaar geleden stierf hij, op 6 augustus 1976. Zijn graf is op de begraafplaats te Bergen, het dorp waar hij een groot deel van zijn leven heeft doorgebracht.

Zijn verzameld werk is in de jaren 1981 tot 1983 door Van Oorschot prachtig uitgegeven in vier delen dundruk, die alle teksten bevatten die Roland Holst tijdens zijn leven gepubliceerd heeft. Die vier boeken vormen een monument voor een dichter die ooit beschouwd is als een van de grootsten uit de moderne Nederlandse poëzie. Maar men moet vrezen dat ze het grafmonument zijn voor dit dichterschap. Roland Holst is ‘de prins der dichters’ genoemd en hij was na Vondel de eerste die deze officieuze - en misschien ook wel dubieuze - eretitel mocht voeren. Nu deelt hij het lot van Vondel en andere klassieken: beroemd te zijn en niet gelezen te worden. Zijn jubileum wordt straks te Bergen gevierd met meer plechtigheid dan waarmee men doorgaans dichters herdenkt: een samenkomst in aanwezigheid van de koningin; bovendien een tentoonstelling. Hij zou er zelf niet mee ingenomen zijn.

Adrianus Roland Holst werd geboren als de oudste zoon in het toen nog jonge gezin van de assuradeur Adrianus Roland Holst, aan de Stadhouderskade 132 te Amsterdam. Hij heeft zijn vroegste kinderjaren in de stad doorgebracht, maar de ouders verhuisden in maart 1896 naar Hilversum, waar ze eerst een tijd in een villa op de Lindenheuvel hebben gewoond, en daarna de villa *Speranza* aan de 's-Gravelandseweg betrokken. Een mooie buurt, waar de gegoede burgerij zich had gevestigd. Jany (zo werd hij onderscheiden van 'de oude Janus') ging drie jaar naar de H.B.S. in Amersfoort. Toen in september 1903 in Hilversum aan de Jonkerweg een nieuwe H.B.S. werd geopend, heeft hij daar zijn opleiding afgemaakt. De school staat er

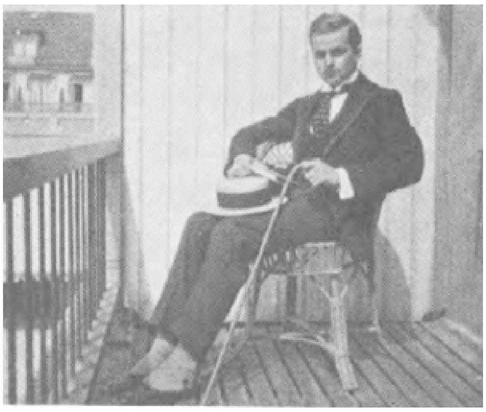
nog en heet nu A. Roland Holst College. Alweer die roem. Toen de jonge Holst zijn diploma had gehaald, mocht hij van zijn vader acht maanden colleges volgen aan de universiteit van Lausanne, in letteren en geschiedenis. Zonder gymnasiale vorming kon hij daar natuurlijk niet meer zijn dan toehoorder. Hij heeft de maanden september 1906 tot en met april 1907 in Zwitserland doorgebracht en toen hij in Hilversum terugkwam, vond Roland Holst sr. dat zijn oudste zoon maar op het verzekeringskantoor moest komen werken, om later dit familiebedrijf over te kunnen nemen. Dit werd een fiasco, waar vader Roland Holst zich zonder veel problemen bij neerlegde omdat er na Jany nog twee zoons in het gezin geboren waren en de 'erfopvolging' dus niet in gevaar was.

Jany heeft nog enige tijd privélessen in Latijn en Grieks gevolgd zonder dat dit tot een formeel resultaat leidde. In 1908 werd besloten dat hij in Engeland zou gaan studeren. De keus viel op Oxford en daar liet hij zich eind augustus 1908 inschrijven om later de studierichting economie (Political Economy) te kiezen. Hoewel hij niet zonder animo daaraan begon, bleek dit vak hem niet te liggen en de discipline van studeren en examens doen beviel hem nog minder. Hij las daar in Oxford gretig de Engelse en Franse literatuur, hij ontdekte de Ierse sagen en het werk van moderne Ierse schrijvers als Yeats. Dat alles boeide hem zo, dat hij voor weinig andere dingen meer aandacht had, behalve dan zijn eigen verzen. Die wilde hij natuurlijk ook publiceren, en nadat Kloos ze had afgewezen voor De Nieuwe Gids, accepteerde Van Deyssel ze voor het tijdschrift De XXe Eeuw, waar Roland Holst in december 1908 met vijftien gedichten in debuteerde.

Met de studie in de economie ging het slecht en in juni 1910 was Roland Holst genoodzaakt zich voor een examen terug te trekken. Dat betekende dat zijn economische carrière in de kiem werd gesmoord. Hij wilde zich daarna geheel aan het schrijven en een vrije studie van de letteren wijden en na enige aarzeling bleek zijn vader bereid hem een jaargeld te geven, waardoor hij niet genoodzaakt zou zijn om den brode te gaan schrijven. De zwakke gezondheid van zijn zoon zal bij dit besluit van vader wel meegespeeld hebben. Jany leed al in zijn kinderjaren aan een nierkwaal, waaraan hij in 1916 met succes is geopereerd; toen is één nier weggenomen. In 1911 werd hij heel ernstig ziek door longontsteking en pleuritis en hij heeft later in zijn leven nog vele keren om uiteenlopende redenen in ziekenhuizen gelegen. Toch is hij met een levenswijze die bepaald niet ingetogen was, achtentachtig geworden.

Vanaf de zomer van 1910 tot zijn dood heeft Roland Holst dus als 'ambteloos letterkundige' geleefd, zoals dat vroeger heette, toen het schrijven nog niet als een vak werd gezien. Hij vestigde zich in Het Gooi en betrok in 1911 een 'hut' die zijn vader bij Blaricum voor hem had laten bouwen, een eenvoudig huisje van hout op een stenen basis. Totdat de Eerste Wereldoorlog uitbrak, ging Holst vanuit Het Gooi regelmatig naar Engeland, waar in Oxford de bibliotheek hem trok en waar hij in Lynmouth, aan de noordkust van Devon, gefascineerd werd door de ruige rotskust. Daar logeerde hij in een pensionnetje waar vroeger Shelley had gewoond: 'Shelley's Cottage'. In 1913 maakte hij ook een reis naar Ierland, maar die moest hij afbreken omdat zijn nierkwaal hem weer parten speelde. Toen door de oorlog de bezoeken aan Lynmouth voor een tijd onmogelijk werden, zocht Roland Holst een ander kustlandschap op, dat van Bergen, waar vooral in het najaar het strand en de uitgestrekte duinen hem dierbaar werden. Hij wilde ook wel weg uit Het Gooi, waar zich in Blaricum en Laren toen een opgewekt, maar afleidend bohèmeleven had ontwikkeld, waaraan hij zich een korte tijd met animo had overgegeven. Maar deze voorloper van de 'Gooise matras' bleek funest voor de concentratie op zijn werk te zijn. Daarom ging hij in 1914 en volgende jaren steeds vaker naar Bergen, waarheen

hij zich in 1918 officieel liet overschrijven. De hut in Blaricum werd niet lang daarna verkocht en in 1920 kon, met financiële steun van vader Roland Holst, begonnen worden aan de bouw van een klein huis aan de Nesdijk aan de rand van Bergen. In juli 1921 trok Roland Holst er in.



In Bergen vond hij de rust om zich aan de poëzie te wijden en het literaire leven niet te verwaarlozen: hij werd redacteur van De Gids en hij was de gastheer van vele literaire vrienden: Greshoff, Bloem, Van Eyck, Nijhoff, Marsman, Slauerhoff. Met onderbrekingen bleef hij tot 1964 in zijn huis aan de Nesdijk wonen. De ingrijpendste van die onderbrekingen was de oorlog, die hem in 1942 dwong in 'ballingschap' te gaan. De huizen aan de Nesdijk, die dicht bij het militaire vliegveld stonden, werden door de Duitsers gevorderd. Maar er was nog een reden. Om de Nederlandse schrijvers over te halen zich massaal aan te melden voor de Kultuurkamer, moesten enkele prominenten uit de literatuur het voorbeeld geven. Degenen die dit weigerden werden door de Duitse autoriteiten onder zware pressie gezet en om aan gijzeling te ontkomen, heeft Roland Holst zich toen aangemeld, maar met een brief die door zijn toon de waarde van de aanmelding teniet deed. Hij heeft ook meteen zijn uitgever opdracht gegeven van herdrukken af te zien en heeft tijdens de oorlog uitsluitend

ondergronds (bij De Bezige Bij) gepubliceerd. Omdat hij vreesde voor repressailles, is hij onder de naam Van Tijen (de naam van zijn moeder) bij de Verkades in Breukelen gaan wonen en later bij zijn jongste broer in Laren. Pas in het voorjaar van 1946 kon hij naar zijn huis aan de Nesdijk terug. Hij was daar wel vaker voor lange tijd weggeweest, als hij in Parijs, in Ascona of in Italië verbleef, maar dan kon hij terug als hij het wilde. Dat hij afgesneden was van zijn kustgebieden, heeft hem in die oorlogsjaren gekweld:

Ik kon vannacht niet slapen, zo heb ik gesmacht
naar de enige aardse stem die mij nog kan verlossen:
naar dat groot aangaan van de zee bij de Hondsbossche,
de lange wering in het noorden van den nacht.
Wel had een stem het buiten over heide en bossen -
maar heeft de nachtwind ooit een balling troost gebracht?
Ik hard het leven in dit binnenland niet meer -
Mij staan handel en wandel en de murwe zeden
hier van de mensen tegen; ik raak uitgestreden -
Wel gaat nog wie ik was met wie ik word te keer,
doch in de wanhoop der onmacht, en door mijn leden
weegt zwaar de walg van zak en as en van oud zeer.[1.]

Nog maar net had hij zijn huis in Bergen, met de hulp van zijn toenmalige vriendin Asta Lee, weer ingericht, of hij moest opnieuw voor langere tijd uit Bergen weg. Op uitnodiging van de schrijversbond en met financiële steun van de Nederlandse regering, maakte hij een reis naar Zuid-Afrika, waar hij vooral met veel plezier aan begon, omdat hij daar zijn vriend Jan Greshoff terug zou zien, die in 1939 naar Zuid-Afrika was geëmigreerd. Maar door een overladen lezingenprogramma en door heimwee naar Bergen (en terugverlangen naar Asta) werd het plezier al gauw vergald. In april 1947 was hij na bijna negen maanden weer in Holland.

De na-oorlogse jaren aan de Nesdijk eindigden in 1964, toen een zeer ernstige depressie Roland Holst dwong het huis op te geven. Depressies (om deze vage en vanuit psychiatrisch oogpunt weinig zeggende verzamelnaam toch maar gemakshalve te gebruiken) hadden hem heel zijn leven in meer of mindere mate gekweld. In 1964 was het zo erg dat hij in de Valeriuskliniek in Amsterdam moest worden opgenomen. Daarna heeft hij een aantal jaren gezworven van het ene logeeradres naar het andere, of moest hij zich behelpen met soms zeer ongelukkige, tijdelijke onderkomens. Dat eindigde in augustus 1967, toen hij als eerste een

verzorgingsflat kon betrekken in één van de woontorens van het complex Frankenstate in Bergen.

Daar heeft hij nog negen jaar kunnen wonen en daar is hij, achtentachtig jaar oud, ook gestorven, niet aan een van zijn vele kwalen, maar 'gewoon' door ouderdom.

Al wordt Roland Holst vandaag de dag nauwelijks meer gelezen, tijdens zijn leven heeft het hem niet ontbroken aan erkenning. De belangrijkste literaire prijzen heeft hij alle gekregen: de Constantijn Huygens-prijs in 1948, de P.C. Hooft-prijs voor 1955, de Prijs der Nederlandse Letteren in 1959. Als kroon op de onderscheidingen die hem waren toegekend, hing minister Klompé hem op 31 mei 1968, kort na zijn tachtigste verjaardag, de versierselen om die horen bij het Commandeurschap van de Orde van Oranje-Nassau. Dat is wel de hoogste onderscheiding die voor een kunstenaar of literator is weggelegd.

Leeg en gehuldigd
kwam hij thuis,
vermenigvuldigd
tot een muis.

Het zijn z'n eigen schampere woorden, tien jaar eerder bij een kroonjaar geschreven.[2.]

Een beeldje van Roland Holst, gemaakt door zijn vriend Mari Andriessen, staat bij de ruïnekerk in Bergen, het dorp waar het nog gonst van de verhalen over hem: hoe ad rem hij kon zijn, welke anekdotes hij vertelde, wie er meeliepen in de onafzienbare stoet vrouwen die zijn bed gedeeld hebben, geliefden van één nacht of van vele jaren. Zijn leven is niet onopgemerkt voorbij gegaan en zo kan men ook het grafschrift interpreteren dat volgens zijn eigen idee in de steen is gebeiteld: 'Wat was is geweest'. Maar al die roem rijmt niet met het dichterschap dat hij zich, al vroeg in zijn leven, voor ogen had gesteld. Daardoor is dat dichterschap beheerst door een tweespalt, die hij in de symboliek van zijn poëzie heeft trachten op te lossen.

Al is de publieke belangstelling voor het werk van Roland Holst sterk teruggelopen, in de literatuurwetenschap die zich de laatste jaren steeds meer bezighoudt met de uitgave van documenten als brieven - een positieve ontwikkeling - is hij niet vergeten. Er wordt gewerkt aan edities van de brieven die Holst aan zijn vrienden Van Eyck en Greshoff schreef. In 1981 verschenen in Privé Domein in een zorgvuldig geannoteerde uitgave de brieven die Roland Holst van 1908 tot 1914 aan zijn vriend Marius Brinkgreve schreef. Ze werden ingeleid en verzorgd door Margaretha H. Schenkeveld, die ook verantwoordelijk is voor de binnenkort te verschijnen editie van de briefwisseling tussen Roland Holst en zijn oom en tante, Richard Roland Holst en Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk.

Die oom en tante hebben vooral in de beginjaren van zijn literaire carrière een heel belangrijke, begeleidende rol voor de jonge dichter gespeeld. De bundel *Sonnetten en verzen in terzinen geschreven*, die Henriëtte van der Schalk in 1895, nog net voor haar huwelijk met de jongste broer van Adriaan Roland Holst sr., had gepubliceerd, heeft Jany toen hij een jaar of achttien was, de schok gegeven waardoor hij zijn dichterlijk vermogen ontdekte. Holst heeft dat later in de vorm van een anekdote verteld[3.] (hij was een onvermoeibaar verteller van zulke anekdotes, over zichzelf en anderen): toen hij een keer geen zin had met zijn broer mee te gaan naar een bal in de Hilversumse society, pakte hij uit de boekenkast van zijn vader die dichtbundel van Tante Jet. En zonder dat hij speciaal geraakt werd door de inhoud van die verzen, wist hij het ineens: dat kan ik ook, op deze manier vorm geven aan emoties en ideeën. Nog dezelfde avond schreef hij zijn eerste gedicht. Zijn eerste 'echte' gedicht, want hij was toen in de familiekring al populair vanwege

zijn handigheid in het schrijven van versjes voor Sinterklaas en andere gelegenheden, en hij zal ook wel eens iets voor een meisje op rijm hebben gezet.

Zijn eerste poging om gedichten gepubliceerd te krijgen, ondernam hij in mei 1908, toen hij een aantal ervan instuurde voor De Nieuwe Gids. Kloos liet hem lang op antwoord wachten en schreef hem pas in september waarom hij de gedichten niet op wilde nemen, al erkende hij het talent dat eruit bleek. In de brief die Holst op 10 september 1908 uit Oxford aan Brinkgreve schreef, kopieerde hij de brief van Kloos en het is interessant te zien welke bezwaren deze had.

Na het afwegen van de goede en zwakke kanten van Holsts gedichten, vat Kloos zijn oordeel aldus samen: 'Maar m.i. zit uw hoofd zóó vol van louter wijsgeerige mijmeringen dat, als gij verzen gaat schrijven, het wezenlijke der poëzie, d.i. het sterk-gevoelde en suggestief gezegde door het abstrakte op den achtergrond wordt geduwd.'[4.] Lezen we de vroegste gedichten die Roland Holst publiceerde, dan kunnen we zien dat Kloos met zijn oordeel over hoogstwaarschijnlijk soortgelijk werk (het is niet zeker welke gedichten Holst voor De Nieuwe Gids had ingestuurd) er niet zo ver naast zat. Maar het oordeel geeft ook aan, dat de jonge dichter aansluiting zocht bij de nieuwere generatie die na Tachtig in de Nederlandse poëzie het woord had genomen. Een sleutelwoord daarbij is: idealisme.

In 1907 had Henriëtte Roland Holst haar bundel *Opwaartsche wegen* gepubliceerd, met gedichten die vol zijn van idealisme over een betere toekomst voor de arbeidersklasse. Want de oom en tante in Laren hingen, in tegenstelling tot het ouderlijke milieu van Roland Holst, het socialisme aan, Tante Jet meer in de politiek-marxistische zin, net als hun oudere vriend Herman Gorter, Oom Rik met meer sympathie voor het ideële socialisme in de trant van de Engelse schrijver-kunstenaar William Morris, die door de herleving van het ambacht een maatschappijvernieuwing mogelijk achtte.

Maar er was ook sprake van een ander idealisme. P.C. Boutens had zich ontwikkeld tot een van de vooraanstaande dichters van de nieuwe generatie en hij schreef vanuit een Platoonse levensbeschouwing: net als de Tachtigers zocht hij de Schoonheid, maar meer dan zij was hij ervan overtuigd dat wat onze zintuigen kunnen waarnemen, niet

meer is dan een schaduwbeeld van de Schoonheid die op een eeuwig, onvergankelijk plan bestaat, wat Plato de wereld van de Ideeën noemde, de Beelden waarvan onze wereld slechts een tijdelijke afschaduwing is.

Wilde het ene idealisme actief zijn in de wereld om deze te verbeteren, het andere kon aan de wereld niet meer dan een betrekkelijke waarde toekennen en zocht naar waarden die buiten de onmiddellijk waarneembare verondersteld werden. Het is niet eenvoudig bewijsbaar, maar het is ook niet uitgesloten dat de jonge Holst door deze tegenstrijdigheid in de poëzie van die jaren zo beïnvloed is dat hierdoor een basis is gelegd voor de tweespalt die zijn werk en zijn dichterschap tot het eind toe heeft beheerst, de paradox van tegelijk in en tegen de wereld te zijn.

Een voorbeeld van een van de vroegste gedichten van Holst is ‘Zorg’, hier geciteerd in de versie die hij in maart 1908 aan Marius Brinkgreve stuurde (het uitwisselen van verzen was het begin van hun vriendschap):

Eens was de wereld als een zonnig land
Waar bloemen trillen in stil-warme lucht
Of zachtkens wiegen als een koele zucht
Van 't water komt, dat als 'n zilveren band
Zoo helle oplacht naar de hemelen, klaren
Van zonneflitsend, tintelend geklater
Vervuld als Jeugd van vreugdgeschater
Wijl witte wolken ver en vrolijk varen.
Toen is een donk're en heel droeve vrouw gekomen
Zij heeft het water met haar beeld verduisterd
En met haar koude hand verjaagd de zomerdroomen.

En toen zij langzaam opsloeg haar wee-volle oogen
Naar 't rein blauw-witte, zijn daar saamgekluisterd
Veel grijze wolken, traag door smart bewogen.[5.]

Als dit gedicht naar Kloos is opgestuurd, dan is wel te begrijpen waarom hij, ondanks de wiegende bloemen uit het begin die herinneren aan één van zijn bekendste sonnetten, het afwees. Het zintuiglijk-waarneembare is hier ondergeschikt aan de gedachte. De donkere vrouw belichaamt een emotie die eerder algemeen geldig is dan dat zij persoonlijk is gevoeld. Het is daarin te abstract, te los van het individuele.

Als Roland Holst debuteert in De XXe Eeuw heeft hij nog weinig persoonlijk contact met zijn oom en tante. Maar dat verandert. Ze zijn verrast dat hun neef uit Hilversum, uit dat zakenmilieu, zich als literair talent ontpopt. Ze nodigen hem uit en zo ontstaat een relatie die meer het karakter van vriendschap dan van familiebetrekking heeft.

Hij ontmoet ook Gorter die hem gelukwenst met zijn debuut, en dat leidt later eveneens tot vriendschap.

De politieke betrokkenheid van deze mensen kan de jonge Roland Holst onmogelijk ontgaan zijn, maar praktisch idealisme heeft ook nog op een andere manier op hem

ingewerkt. Toen hij in 1906 en 1907 in Lausanne was, heeft hij daar, mogen we aannemen, kennis gemaakt met het Russische meisje Marie (Mânya) Baranoff. Zij verbleef met haar moeder in de Zwitserse stad, en die moeder was als zeer idealistische arts vervuld van idealen om voor de arme boeren te werken. Holst heeft na 1907 met Mânya Baranoff contact gehouden, hij heeft haar in 1909 weer opgezocht en toen moet er een liefdesrelatie tussen hen zijn geweest. Het is niet uitgesloten dat hij inmiddels voor de studie economie had gekozen om een wetenschappelijke grondslag te vinden voor maatschappelijk idealisme, wat dan niet zo verstandig was. Zijn tante waarschuwde hem in een brief van 8 mei 1909 tegen al te vage idealen en wees hem erop dat de arbeidersbeweging en de strijd voor sociale gerechtigheid geen grapjes waren en hoge eisen stelden[6.]. Dat ontdekte hij ook al gauw: de lectuur van *Het kapitaal* van Marx kon hem uiteindelijk weinig bekoren. Hij had in Oxford overigens heel andere lectuur onder ogen gekregen en die gaf hem opnieuw een ‘schok van herkenning’. Vele jaren later, in de lezing *Eigen achtergronden* die hij tijdens de Tweede Wereldoorlog in besloten kringen voor groepjes belangstellenden hield, heeft hij verteld dat de ontdekking van de literatuur van de Ierse Renaissance en de bestudering van de Keltische mythen en sagen hem de gewaarwording gaven ‘of oude herinneringen in mij ontwaakten’. Die ontdekking bevestigde in hem ‘een gevoel van eindelijk mijn thuisweg te hebben gevonden.’[7.] In die Ierse bronnen leerde hij een verbeelding kennen die hij tot de zijne maakte, met de nodige aanpassingen: die van een ‘happy otherworld’, waar vrij van onze begrippen tijd en ruimte een bestaan mogelijk is dat ziel en lichaam beide tot hun recht laat komen; en van de mogelijkheid, voor enkele bevoorrechten, daarheen te kunnen ontsnappen. Dit is een ‘metafysica’ die hem meer moet hebben aangesproken dan de abstractie van Plato's Ideeënwereld. En het paradijs in die Keltische verhalen had voor hem meer geldigheid dan de heilstaat waar Gorter en Tante Jet naar streefden, hoewel hij voor gelukzoekers als Morris, Van Eeden en Gorter altijd sympathie is blijven voelen.

In *Verzen*, de eerste bundel van Roland Holst, die hij in 1911 publiceerde, ontbreekt de neerslag van zijn Keltische ontdekkingen. Deze poëzie is vol van weemoed en schemering, en men kan er de behoefte in aantreffen hieruit te ontsnappen, niet naar een buiten-aards paradijs, maar naar de volheid van het aardse leven:

> o, Aarde, warm en breed!
> geef mij úw pijn, úw leed,
> en uw vertédering -[8.]

De herinnering aan Mânya Baranoff en het idealisme waar zij waarschijnlijk vol van was, is in een aantal gedichten verwerkt waarin haar naam voorkomt. ‘Mânya, gij die nu droef en eenzaam zijt -’ is de beginregel van één daarvan, en dat eindigt met deze strofen:

> Maar laat nu 't al voorbij is, en gescheiden
> wij weer ontwaken in denzelfden dag,
> dit gaaf woord spreken in uw zwijgend lijden
> met rustigheid van zachtgeplooiden lach:
>
> ‘Mijn liefde is wereld-vrij; haar hoog gezag
> zal mij op aard tot zuivre daden wijden.’[9.]

Een ideaal van gesublimeerde liefde steunt hier het praktische idealisme. Dit was een synthese die Holst wel aan Mânya kon toedichten, maar waarmee hij zelf niet uit de voeten kon. De sfeer van deze poëzie kan week-melancholiek zijn en daarmee doen denken aan de poëzie en de kunst van de pre-Raphaelieten (Rossetti en anderen) die Holst toen bewonderde.

Roland Holst had de ruige rotskusten van Noord-Devon nodig om de Keltische inspiratie in poëzie om te zetten (de reis naar Ierland was in dit opzicht teleurstellend) en het resultaat daarvan was de bundel, of beter gezegd, de grote gedichtencyclus *De belijdenis van de stilte*, in Lynmouth geschreven en in 1913 gepubliceerd:

O, Wind..., o, Zee... gij, grote
stemmen aanwaaiend om mijn neigend hoofd,
zing mij van hen, die enkelen, die zijn
als ik, en groter dan zijzelven is
hun weemoed, waarin 't eigen leven zonk,
verging en zonk als een vergeten wrak.[10.]

Wat in deze 'Voorzang' nog weemoed heet, zal zich verharden, uitkristalliseren, tot het 'Elysisch verlangen' dat het bestaan van enkelen beheerst en hen afgekeerd doet zijn van de wereld van alledag. De uitwerking van dit idee zal voorlopig het werk van Holst beheersen.

In 1916 verschijnt in De Gids (in 1920 in boekvorm) zijn prozabewerking van de Ierse sage *Deirdre en de Zonen van Usnach*[11.]. Het levenseinde van Deirdre zoals Roland Holst het vertelt, doet sterk denken aan de hierboven geciteerde regels uit *De belijdenis van de stilte*, zoals zij zich aan de stemmen van achter de wind en zee overgeeft. Veelzeggende regels uit die 'Voorzang' zijn ook:

Hoe kàn een mens, die wind en zee moest horen
als ik, zich neigen tot een ander mens
met zeekre liefde en met de heldre lach
van hem die een beminde vrouw verheft
naast zich, tot beiden staan in de open poort
der daad en voor het jong licht van het leven?[12.]

Dit lijkt zijn antwoord op de regels die hij eerder Mânya in de mond had gelegd en het is de keus voor een bestaan dat inkeer vraagt en een zich afwenden van anderen.

In de gedichten uit *Voorbij de wegen*, Holsts volgende bundel uit 1920, krijgt dit levensgevoel telkens opnieuw gestalte, bijvoorbeeld in 'De ontkomen zwerver', of in 'De vagebond', een van zijn bekendste gedichten:

Zij wikken en wegen
hun geld en hun god,
en kanten zich tegen
mijn vluchtiger lot
omdat ik mijn handen
en ogen leeg
door hunne landen
omdroeg en zweeg
in hun geschillen,
en ging als blind
om der eenzame wille
van sterren en wind.[13.]

Roland Holst wilde de verhalen die hem troffen in de Keltische mythen en sagen niet alleen omwerken tot thema's voor zijn gedichten, maar hij had ook behoefte er prozabewerkingen van te maken waarin hij explicieter kon schrijven over de levens- en wereldbeschouwing die zich bij hem ontwikkelde.

Door de Deirdre-sage te bewerken kon hij de indrukken kwijt die de sombere eentonigheid van de ‘moors’ van Devon en de ruigheid van het aangrenzende kustlandschap op hem gemaakt hadden. En hij kon een evocatie geven van de krachten die van buiten onze werkelijkheid in zijn ogen een leven konden beheersen. Maar dit laatste kon hij nog veel meer toespitsen in de twee verhalen ‘Het lied buiten de wereld’ en ‘Achtergelatenen’, die in 1920 in De Gids werden gepubliceerd (en pas in 1932 in boekvorm verschenen onder de titel *Tussen vuur en maan*).

Dat de stof voor deze beide verhalen niet komt uit de heroïsche cyclus van de Ulster-sagen, zoals wel het geval was met *Deirdre* en met de korte navertelling *De dood van Cuchulainn van Murhevna*, is niet zonder betekenis. De twee verhalen uit 1920 zijn gebaseerd op mythische vertellingen, voornamelijk bewerkingen die Holst aantrof in het boek *Gods and Fighting Men* van Lady Gregory (zij was een van de auteurs van de Ierse Renaissance, van wie het werk Holst in zijn Oxfordse jaren zo getroffen had). Zulke verhalen zijn minder realistisch dan de sagen en leggen het accent op een metafysische werkelijkheid naast de menselijke. In de Keltische mythologie wordt verteld over de Sidhe (spreek uit: shie), een volk dat leeft in een ‘Land van de Jeugdigen’, buiten onze ruimte en tijd, waar ze vrij van ziekte en ouderdom blijven. Een gewone sterveling heeft soms het voorrecht tot dat ‘elfenrijk’ (zoals het in de latere sprookjes is gaan heten) te worden toegelaten.

In ‘Het lied buiten de wereld’ bewerkte Holst het verhaal over de koningszoon Conla, die door een vrouw uit dat ‘toverland’ wordt weggelokt. ‘Achtergelatenen’ is zijn variant op de mythe van Etain en Midir. Etain (Holst noemt haar Etene) is een koningin van dat volk van de Sidhe, die door allerlei verwikkelingen die hier niet ter zake doen en die door Holst ook zijn weggelaten, in de mensenwereld geboren wordt, daar de vrouw van een koning wordt, totdat Midir, haar minnaar uit het ‘Land van de Jeugdigen’ haar terughaalt.

Wat in de twee bewerkingen van Roland Holst meteen opvalt, is dat de Ierse mythen de functie van een voorbeeld, een illustratie, hebben. Die over Conla is ingebed in een beschouwing waarin Holst onderscheid maakt tussen de ‘velen’ die sterven voordat ze hebben ingezien dat de dood een overgang kan zijn naar het Elysisch bestaan; de ‘weinigen’ die wel worden gedreven door verlangen daarnaar en van wie het leven uitloopt op een voorgevoel van wat die overtocht kan zijn; en de ‘enkelen’ die in dit menselijk bestaan niet thuishoren, van wie de geboorte een landing is op de kust van het eiland van onze werkelijkheid.

Conla behoort tot die 'enkelen'; een jonge zanger die getuige is van hoe hij onder de vervoering van het Elysisch verlangen komt, is een van de 'weinigen'. In 'Achtergelatenen' ligt het accent meer op de verwoestende invloed die de aanwezigheid van zulke 'enkelen' (ook Etene is een van hen) op de anderen kan hebben. Parallel aan het verhaal over Etene en de koning met wie zij getrouwd is, plaatst Holst dat over een echtpaar waar de verteller logeert en waar een vreemdeling op bezoek komt die aan Midir herinnert. Het open einde suggereert dat dit voor de echtgenoot niet goed zal aflopen.

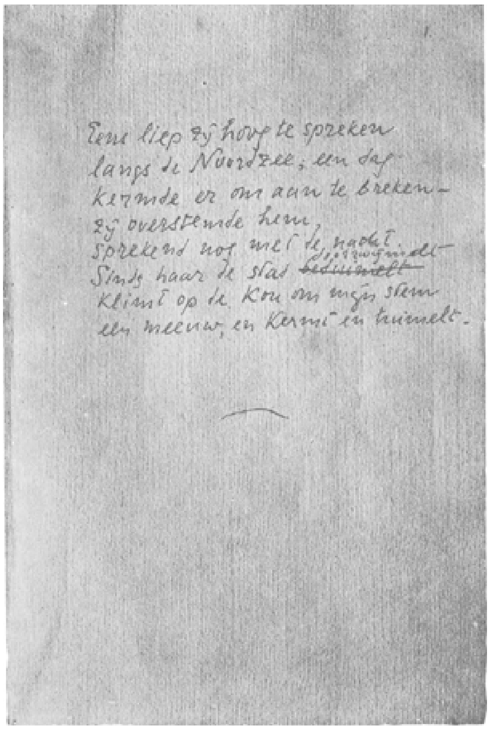
Het ligt voor de hand dat een dergelijke levensbeschouwing consequenties heeft voor de wereldbeschouwing van de dichter, want mensenlevens spelen zich in de wereld af.

Dit wordt vooral zichtbaar in *De afspraak*, een boek dat Roland Holst in 1922 schreef toen hij in zijn nieuwe huis in Bergen gevestigd was, waar hij de zee nabij wist die al sinds Lynmouth een symbool was geworden dat richting gaf aan zijn leven. In *De afspraak* heeft Roland Holst een 'geloofsbelijdenis' van zijn dichterschap gegeven in een verhaal dat men als een persoonlijke mythe kan opvatten, die de bewerking van Keltische verhalen als mythische voorbeelden verder overbodig maakte. Het valt tenminste op dat Holst zulke bewerkingen daarna niet meer gepubliceerd heeft.

Het verhaal begint met een herinnering van de verteller aan zijn kindertijd. Met zijn vader bracht hij een bezoek aan diens broer, die niet lang daarna was gestorven. Dit laatste detail is veelzeggend, want het toont aan dat we dit verhaal niet autobiografisch mogen opvatten, hoezeer de verteller ook aan Roland Holst zelf doet denken. Vader Roland Holst had maar één broer waar de kleine Jany op bezoek geweest kan zijn en dat was Oom Rik, die pas in 1938 is overleden[14.].

Bij het bezoek aan die oom ondergaat het kind een heel sterke schoonheidservaring, als hij een onvergetelijk lied hoort zingen door een vrouw die bij een raam staat, tussen het vuur en de maan in. Deze plaatsbepaling zal later dienst doen als titel voor de bundeling van 'Het lied buiten de wereld' en 'Achtergelatenen'.

Een samenvatting van de inhoud van *De afspraak* is niet mogelijk. Het boek heeft met een gedicht gemeen dat het zich niet laat 'navertellen'. Men moet het geconcentreerd in zijn geheel lezen om er de heel bijzondere bekoring van te ondergaan, meegesleept te worden door de donkere,



Eens liep zij hoog te spreken
langs de Noordzee; een dag
kermde er om aan te breken –
zij overstemde hem,
sprekend nog met de nacht.
Sinds haar de stad ~~bedwelmt~~ verzwijmelt
klimt op de kou om mijn stem
een meeuw, en kermt en tuimelt.

ritmische zinnen en de ongewone verbeeldingswereld. Enkele momenten die in het verhaal van belang zijn, laten zich er niettemin uitlichten. Na de inwerking van het lied heeft het kind opnieuw een ingrijpende ervaring, als het getuige is van een moment van erotische spanning tussen de vrouw die gezongen heeft en een man uit het gezelschap. De jongen is een buitenstaander bij wat er zich een ogenblik tussen die twee mensen afspeelt, maar het geeft hem een voorgevoel van later genot.

Dan is een vreemdeling het huis van de oom binnengekomen, die bijzondere aandacht aan de jongen besteedt, wat deze aanvoelt als een afspraak. Later op de avond komt de onbekende deze na en, zittend aan het bed van de jongen, vertelt hij hem verhalen, waarvan Roland Holst slechts enkele details in het boek aangeeft; maar die zijn voldoende om de herkomst ervan te herkennen: ze zijn afkomstig uit *Gods and Fighting Men*, hetzelfde boek dat als bron diende voor de twee verhalen uit *Tussen vuur en maan.* De vreemdeling, over wiens identiteit niets wordt gezegd, geeft aan de jongen een opdracht: hij mag het lied van die vrouw, die schoonheidservaring die hem uit de werkelijkheid wegtilde, niet vergeten. Om dat te vergemakkelijken moet hij later maar dicht bij zee gaan wonen en daar zal hij ook de verhalen die hem verteld zijn, beter kunnen onthouden.

We kunnen deze gebeurtenissen uit het begin van *De afspraak* als een inwijding zien, niet in een oud mysterie zoals bij de meeste inwijdingen gebruikelijk is, maar in de ‘geheime leer’ van de ‘enkelen’, ‘weinigen’ en ‘velen’ (uit ‘Het lied buiten de wereld’), zoals de dichter die zelf ontwikkeld had. Een inwijding ook die zin geeft aan de fascinatie door de Keltische mythologie en de daarop geïnspireerde Ierse literatuur, aan het wonen in de buurt van de zee en aan het zoeken van sterk erotisch genot. In zulk genot hebben, in de voorstelling van dit boek, ziel en lichaam deel aan elkaar. In het hoogtepunt van het erotisch ervaren lijkt die andere ‘voortijdige’ werkelijkheid, waaruit de ‘enkelen’ afkomstig zijn en die de bestemming is van hen en van de ‘weinigen’, nabij te zijn. In ‘Een herkenning’, een kort prozastuk uit het boek *Uit zelfbehoud* (1938) formuleerde Holst dat aldus: ‘De grote ontuchtigen zijn bezeten van buiten hun bewustzijn...’ Het is er een mooi voorbeeld van, hoe aan een levensstijl (want tot die ‘grote ontuchtigen’ mag men Holst zelf ook wel rekenen) een grondslag wordt gegeven in de symboliek van het werk. In de poëzie die na *De afspraak* is geschreven, keert dit thema vaak terug. *Een winter aan zee*, een van de hoogtepunten in het werk van Roland Holst, die uiterst gespannen cyclus van drieënzestig korte, uitgekristalliseerde gedichten, die hij in 1938 publiceerde en in de daaraan voorafgaande jaren schreef, geeft er een voorbeeld van. Er is sprake van een vrouw met wie de dichter ‘aan zee’, dat wil zeggen onder de voorwaarden van *De afspraak*, een liefdesverhouding kon hebben:

> Wie werd ik in de dagen
> toen zij hier was? wie streek
> uit welke heldre sagen
> toen in mij neer? en wie
> vloog in haar vlees en keek
> uit haar betoverde ogen
> naar mij? Wie zijn het, die
> uit ons weer zijn ontvlogen?[15.]

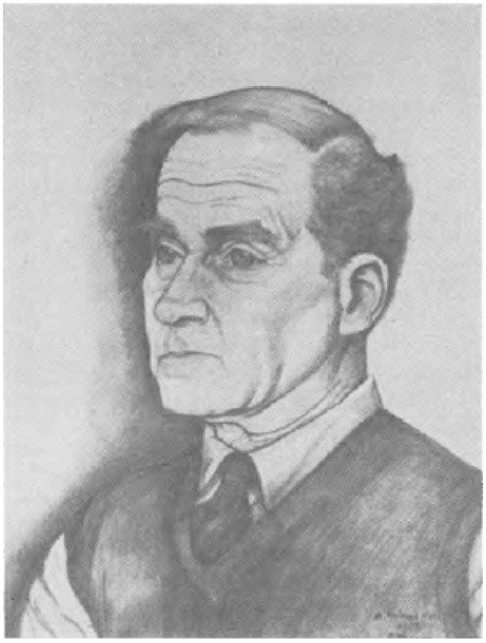
De geliefden zijn vanuit de andere werkelijkheid bevlogen geweest, maar de vrouw werd ontrouw aan de voorwaarden waaronder dit mogelijk was en zij vertrok naar de stad:

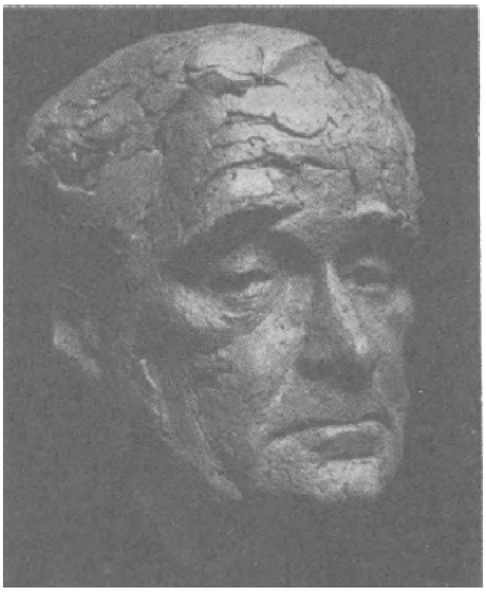
Eens liep zij hoog te spreken
langs de Noordzee; een dag
kermde er om aan te breken -
zij overstemde hem,
sprekend nog met de nacht.
Sinds haar de stad doorzwijmelt
klimt op de kou om mijn stem
een meeuw, en kermt en tuimelt.[16.]

De stad is in de verbeelding van *De afspraak* en later werk het oord van gevaar, als uiterste tegenstelling tot de verlatenheden van het kustlandschap. Het is het oord van vergeten. In dit licht is het nog beter te begrijpen hoe zwaar de ballingschap in de oorlogsjaren, toen terugkeer naar de kuststreek uitgesloten was, de dichter gewogen moet hebben.

Ook de verteller in *De afspraak* belandt in de stad en dreigt daar de herinnering aan de band met zijn voortijdelijke bestaan te verliezen. Dan is het de vreemdeling uit zijn kinderjaren die hem uit die noodlottige omgeving redt. Al eerder, toen hij nog bij de zee woonde, heeft hij beseft wie die vreemdeling is: 'O, mijn groter, sterker evenbeeld aan die andere zijde van licht en wind, mijn voortijdelijke gelijke van die glinsterende kust...' Die ander is hijzelf in het 'Elysische' bestaan, waarnaar hij met heimwee verlangt en waarheen hij teruggevoerd kan worden, zoals Conla en Etene in de verhalen van *Tussen vuur en maan.* Zo'n uitredding zal voorkomen dat de dood neerkomt op een teloorgaan in het niets. Aan het slot van *De afspraak* worden de mogelijkheden van de uitredding beschreven: het kan in het huis bij de zee zijn, als de voortijdelijke werkelijkheid de spiegel vult en de gedaante die de dichter zelf is, de dubbelganger, daarin zichtbaar wordt. Die sterkere werkelijkheid vult dan de spiegel tot hij breekt en de scheiding tussen twee werelden wordt opgeheven. En als de dichter in de stad zou zijn teruggekeerd en zijn herkomst en bestemming er niet vergeten zou hebben, zou daar zelfs een vuil raam als spiegel dienst kunnen doen.

Het is een dichterlijke verbeelding van de dood waarin deze het karakter krijgt van weggenomen worden. Onder invloed van de Ierse mythologie heeft Roland Holst een heel eigen vorm gegeven aan een filosofisch idealisme dat hij al vroeg in zijn ontwikkeling leerde kennen, het onderscheid tussen onze beperkte werkelijkheid en een andere





die absoluut en onvergankelijk is. Hij heeft daarbij een oud, archetypisch symbool als de spiegel een nieuwe betekenis gegeven. Dat symbool is van belang in deze voorstelling, omdat het zichtbaar maakt dat wat wezenlijk is in de poëzie van Roland Holst een opdracht van de dubbelganger-spiegelgestalte is die neerkomt op een opdracht vanuit het eigen innerlijk. Daarom moest hij in een later gedicht, ‘De twee deuren’ uit 1942, wel schrijven:

> Ik blijf erbij, mijn hele leven:
> er deugt geen woord of 't is vanuit
> alleenzijn met mijzelf geschreven.[17.]

De poëzie van na *De afspraak* wordt als het ware vanuit dat boek gevoed. Maar in veel van wat in de jaren van vóór *De afspraak* is geschreven, is de ontwikkeling erheen al duidelijk te zien, niet alleen in de twee verhalen van *Tussen vuur en maan.* In de bundel *Voorbij de wegen* staan gedichten over manifestaties van het voortijdelijke, over een schip met zaligen dat op zee voorbij vaart, over een vervoering die de dichter aan het alledaagse onttrekt. Maar het zou wel heel vreemd zijn als dit alleen maar vanuit een vaste overtuiging geschreven zou zijn. Er is immers geen geloof zonder twijfel. Twijfel geeft aan het geloof, ook aan het zeer persoonlijke dichterlijke geloof van Roland Holst, de spanning die het menselijk maakt. Een erg mooi voorbeeld daarvan is te vinden in het lange gedicht ‘Een winteravondval’ uit *Voorbij de wegen.* Het begint met een beeld van ‘Gouden stille kusten en de zee nog blauw’ en dan verschijnt daar een visioen van een overzees paradijs:

> Spiegelende ligt het uit de zee verschenen
> ver en in het westen en den dood voorbij -
> die daar leven zingen, en zij roepen mij,
> maar de zee, zij zingt en glinstert om mij henen.[18.]

Maar dit visioen vervaagt als de werkelijkheid haar rechten herneemt, en de dichter blijft dan achter met niet meer zekerheid dan de hoop dat zijn ‘zingende vermogen’ het heimwee in hem wakker zal houden.

Het werk van Roland Holst zou ook mèt die twijfel niet in het teken van een paradox, of zelfs een tweespalt zijn gekomen, als hij de ‘vagebond’ was gebleven uit zijn eigen - hierboven aangehaalde - gedicht. In het besef te behoren tot de ‘weinigen’ of misschien tot de ‘enkelen’, had hij ‘als blind’ kunnen blijven voor de belangen van de wereld. Maar de opdracht van de vreemdeling uit *De afspraak* had ook de consequentie dat de dichter de stem van het voortijdelijke in zijn werk hoorbaar moest maken, om de ‘weinigen’ die zich er niet van bewust waren een kans op ontsnapping te geven. Daarom is het dichterschap van Roland Holst er één met een taak geworden, wat hij het sterkst heeft verbeeld in een van zijn beroemdste gedichten: ‘De ploeger’. De eerste strofe maakt dit al duidelijk:

> Ik vraag geen oogst; ik heb geen schuren,
> ik sta in uwen dienst zonder bezit.
> Maar ik ben rijk in dit:
> dat ik den ploeg van uw woord mag besturen,
> en dat gij mij hebt toegewezen
> dit afgelegen land en deze
> hoge landouwen, waar - als in het uur
> der schafte bij de paarden van mijn wil
> ik leun vermoeid en stil -
> de zee mij zichtbaar is zover ik tuur.[19.]

Hier heeft Holst aan het misschien vage, maar wel op de praktijk gerichte idealisme uit zijn jongere jaren (die andere kant van zijn ontwikkeling) een eigen karakter gegeven. Men kan dit gedicht uit *Voorbij de wegen* interpreteren vanuit de persoonlijke mythe van *De afspraak*; het boek was toen nog niet geschreven, maar de conceptie ervan zal zich stellig al gevormd hebben. Maar het is zo ‘ruim’ geschreven, dat men er het idealisme van ook andere vormen van dienstbaarheid, van toewijding aan een taak, mee kan verbinden. Men kan er zelfs een socialistisch streven naar een betere wereld in willen zien, al heeft het niets politieks. Dat Roland Holst zich met de levensbeschouwing die in *De afspraak* is geconcentreerd, naar de werkelijkheid toewendt, omdat hij anders in het getuigende deel van zijn opdracht tekort zou schieten, leidt tot gedichten waarin profetische ondergangsvisioenen worden opgeroepen, de evocatie van een oordeel over de wereld wordt gegeven. Het meest sprekende voorbeeld daarvan is ‘Einde’ uit de bundel *De wilde kim* (1925):

> Eenzaam en wild, koud en hartstochtelijk -
> is dit de zee nog? In welk laatste teken
> van de voortijden, het onstuimig rijk
> van blinkend, ledig en oneindig licht
> kwamen de waatren? Eenzaam zijn de kusten:
> de dromen van de volkren zijn verstreken;
> gelijk een bekken, klinkend ten gericht,
> luiden de wateren, gekomen zijnde
> tegen de wereld; uit het steile westen,
> vanaf de weringen der doden, wordt
> het voorspel van de harpen van het einde
> hartstochtelijk en eenzaam, wild en koud,
> ingezet. De grote stervenden komen
> als zich dit ruisen op hun inkeer stort,
> roepende naar de steden, en zij worden
> tegen het wilde westen waargenomen
> op den omgang van muren: groot en oud
> en wijzende naar de geheimenis
> des ondergangs. De voerders onzer woorden
> hadden een naam, doch dezen hebben géén naam,
> zijnde bazuinen, over al wat is
> doende de schaduwen van wat geweest is,
> gelijk de nacht der nachten, vóór de komst
> van de gelaten uit het woord des geestes,
> die zullen starend juublen boven ons:
> koud en hartstochtelijk en wild en eenzaam.[20.]

Het is een vreemd en fascinerend droombeeld, waarin de gestalten uit een andere werkelijkheid wraak komen nemen op de onze, omdat wij tekort zijn geschoten tegenover een geestelijk ideaal. Ondergang en schoonheid liggen hier dicht bij elkaar, wat zichtbaar wordt in de woorden ‘koud en hartstochtelijk’, die ook gebruikt werden in *De afspraak*, toen het ging over de indruk die het lied van de vrouw op de jongen maakte. Ze duiden de koude huivering aan die soms met een gewaarwording van schoonheid gepaard gaat. De woorden vormen ook één van de vrij schaarse voorbeelden van een ontlening - die waarschijnlijk onbewust is geweest - aan de poëzie van de door Roland Holst zo bewonderde Ierse dichter Yeats, die ‘cold and passionate’ gebruikte in ‘The Fisherman’[21.].

Maar als Roland Holst de wereld die hij tegenover zijn innerlijke werkelijkheid plaatst, vereenvoudigt tot ‘stad’, of als hij ‘wereld’ als antithese van ‘leven’ noemt, als hij ‘zielskracht’ in positieve zin plaatst tegenover ‘energie’, waarmee hij de krachten bedoelt die de moderne wereld beheersen, dan botst zijn innerlijke werkelijkheid op een pijnlijke manier met de bestaande, zeker als hij daar de actualiteit in betrekt, de gesmade wereld van ‘uur en feit’. Dan mengt hij zich - in de woorden van ‘De vagebond’ - in ‘hun geschillen’.

In de poëzie van Roland Holst hebben de beelden van het Elysium, of van een andere stralende werkelijkheid die soms waarneembaar wordt, een grote bekoring die versterkt wordt doordat de realiteit van de natuur, de zee en het kustlandschap, de zeer goed waarneembare achtergrond van deze beelden is. Daardoor wordt deze poëzie ‘herkenbaar’, ook voor degenen die zich niet aangesproken voelen door een filosofie over ‘velen’, ‘weinigen’ en ‘enkelen’ en over een voortijdelijk bestaan, dat het aardse leven tot een vorm van ballingschap maakt. De grootheid van dit dichterschap berust dan ook niet op die filosofie of die mythe op zichzelf, men zou haast zeggen eerder op de kracht die de gedichten desondanks hebben, op de ‘ruimte’ daar omheen. De poëzie van Roland Holst kan diepe indruk maken, zoals een oratorium van Bach dat kan doen op een ongelovige. En ook doordat de worsteling om het behoud van de eigen mythe en de onvermijdelijke nederlaag daarbij, zo aangrijpend zijn als een tragedie, omdat het geen vrijblijvend spel is, maar een worsteling waarbij het meest onvermijdelijke in ons leven, de dood, de inzet is.

Vooral in de prozabeschouwingen die Holst gebundeld heeft in *Uit zelfbehoud*, is hij de ‘wereld’ gaan becommentariëren. De moderne tijd waarin de ‘stad’ domineert, wees hij af, wat kon leiden tot allerlei ongenuanceerde uitspraken als: ‘Sinds de drukpers vrij werd en de vale huidschimmel van het dagblad zich over het menselijk wezen verbreidde...’[22.]. Er zou een lange reeks van zulke citaten uit het verzamelde proza van Roland Holst te vergaren zijn en de aardigste zijn nog de meningen die in de vorm van het aforisme zijn gegoten: de puntige formulering kan tegen het ongenuanceerde standpunt opwegen: ‘De meeste stemmen schelden’, of: ‘Als de aristocraat uit de hoogte zwijgt, dreigt de democraat uit de laagte.’ En heel onhullend voor de denkwereld van Roland Holst is nog dit aforisme uit het bundeltje *Kort* (1967, en opgedragen aan Simon Carmiggelt): ‘Hoe meer een democratische wereld het leven gaat temmen, hoe sterker de kans wordt, dat het benarde leven despotisch terugslaat.’[23.] Zo'n uitspraak is de basis voor bijvoorbeeld een gedicht als het hiervoor geciteerde ‘Einde’.

Wat moeten we ons voorstellen bij dit ‘despotisch terugslaan’? De wereldbeschouwing van Roland Holst berust op vereenvoudiging, die hij geneigd is ook op de complicaties van de geschiedenis toe te passen. Het mythische oordeel dat hij zich zag voltrekken in ‘Einde’, meende hij werkelijkheid te zien worden in de politieke ontwikkelingen in het Europa van de jaren dertig. Daarover heeft hij enkele ‘tijdgedichten’ geschreven, die met andere zijn gebundeld onder de veelzeggende titel *Tegen de wereld.* In ‘Zwaar weer op til’ ziet hij ‘de storm van het lot’ aankomen als de Tweede Wereldoorlog op uitbreken staat, en onder die storm zal het Huis Europa in puin vallen. In ‘Voor West-Europa’ wordt het lot voltrokken door de platvloersheid van de nazi's:

> Een volk van knechten komt de wereld knechten,
> aangevoerd door een brallende onderkaak.[24.]

En iemand die dat schreef, wilde men bij de Kultuurkamer hebben, als gangmaker nog wel!

Hoewel Roland Holst zijn wereldbeschouwing baseerde op vereenvoudigingen, kan men hem niet simpelweg onderbrengen bij een van de polen in de tegenstelling ‘progressief’ en ‘reactionair’. Toen in Zuid-Afrika de apartheidspolitiek zich toespitste onder Verwoerd, vergeleek hij deze met Hitler. Hij schreef een nijdig gedichtje bij de volkstelling van 1971, maar was op rijm niet minder nijdig wegens het protest tegen het huwelijk van Beatrix en Claus. Al die voorbeelden laten zien dat de dichter zijn zelfgekozen opdracht niet beperkt tot de wereld van zijn

inkeer, maar dat hij haar confronteert met 'uur en feit'. Zo werd hij een dichter die tegen de wereld èn in de wereld was.

Die wereld heeft hem dan ook langzamerhand ingekapseld. Hij is de 'prins der dichters' geworden, een vooraanstaande persoonlijkheid in het literaire leven, de man die bijvoorbeeld de opdracht kreeg een tekst te schrijven voor het Nationale Monument op de Dam in Amsterdam. Men kan deze tekst bewonderen als een voorbeeld van retoriek in de goede zin van het woord: 'Nimmer van erts tot arend was enig schepsel vrij onder de zon...' Maar in deze tekst wordt ook de paradox zichtbaar die het dichterschap van Roland Holst in zijn ban heeft gekregen. Hij had het nu eenmaal niet in zich om, zoals Yeats in zijn latere leven wel kon, een 'public man' te worden. Hij kon zich bij de opdracht voor het monument niet losmaken van de voorstellingswereld die in het perk van zijn inkeer thuishoorde. Hij schreef die tekst - ongewild natuurlijk - vanuit en voor zichzelf. *Van erts tot arend* is dan ook de titel van een tamelijk duister essay van Holst uit 1946 en alleen wie dat gelezen heeft, zal de aanhef van die tekst vanzelfsprekend vinden.

Wie zoiets irrationeels als de eigen mythe van Roland Holst onbedreigd wil handhaven, moet zich wel in een isolement plaatsen. Het was strijdig met de aard van Holst om dat te doen. Vandaar de tweespalt. Ondanks de hoop op de 'mythische' uitredding wordt aan het slot van *De afspraak*, als de verteller het daar heeft over de terugkeer naar de gevaarlijke stad, zichtbaar dat zijn mythe bedreigd zal worden.

Vooral in de bundel *Omtrent de grens* (1960) kan de lezer de tragische spanning hiervan waarnemen. In het lange gedicht 'Twist in de mist' vindt opnieuw en nu op een pijnlijke, haast vernederende wijze een confrontatie met de dubbelganger plaats. Maar het aangrijpendste gedicht over het falen tegenover de eigen opdracht is in die bundel 'De paarden'. Het heeft iets van een sombere herhaling van een gedicht dat Holst in 1945 had geschreven, 'Een winterdageraad'. Hierin werd de ballingschap verlicht door de hoop:

> Hoezeer ontworteld en sinds jaar en dag eenzamer,
> als ik bij winterdageraad gedichten lees
> - waar ook - zie ik mij toch die nooitvergeten kamer
> weer ingaan, helder en alleen, naar geest en vlees
> voorbij de wereld. Gaat geluk wel ooit verloren
> zolang heimwee er heil en hemel om vergeet?
> Pas uit het koude water liep ik er, herboren
> tot een vroeg heiden, langs het morgenvuur, en deed
> even voorbij het vuur de glazen deuren open.
> Buiten was nog een vroegte zonder tijd; geen uur:
> een gouden eeuw, en waar ik toe kwam uitgelopen
> als eersteling...[25.]

In dat tijdloze moment verschijnt hem als een stralende gestalte zijn 'genius', zijn dubbelganger uit *De afspraak*, in de zekerheid dat de dichter 'den dood had overleefd', dat wil zeggen dat zijn uitredding naar het voortijdelijke geluk zeker leek te zijn.

In het gedicht 'De paarden' is het weer bij dageraad als hem niet de 'genius' zelf verschijnt, maar diens afgezanten:

> Langzaam aanlopend kwamen uit de dageraad
> de blanke paarden naderbij die naar hem zochten,
> nog toen hij om het voorste paard al moest opzijgaan -
> Zagen zij hem dan niet, de hogen, die hij nooit

verwacht had nog te zullen zien? - en toch, zij liepen
niet door, maar bleven zoeken op die plek, als was
het daar toch afgesproken. Was hij dan een dode?
maar die, gehouden aan die afspraak, onderweg
vergat dat hij gestorven was?

Het beeld is volstrekt authentiek, het kan zich daar bij de weilanden aan de Nesdijk zo hebben afgespeeld en de zin ervan is binnen de voorstellingswereld van Holsts poëzie huiveringwekkend. De schrik die de dichter ervaart, wordt merkbaar in de onderbreking van de zinsbouw na de derde regel, de haast tastende taalvorm die zo ongebruikelijk is in de meestal zelfverzekerde poëzie van Roland Holst. Maar dit is ook het uiteindelijke moment waar de afspraak over ging. Hij is aanwezig, en de paarden wachten zelfs nog op hem:

En hij, onzichtbaar, hij verging er
van heimwee naar hun leven, maar die verre vroegte
het meest toen voor het allereerst zijn kim, zijn einder
uitsloeg in dat ver hinniken, het wild alarm
van een voorwereldlijk geluk, het dreigement
tegen de wereld van het onverzoenlijk heimwee.

De dichter is nu niet meer dan ‘een gefaalde schim’ die door zijn ontrouw de afspraak mis moet lopen.

Hij keek op
en, zelf onzichtbaar en onzalig, moest hij 't aanzien
hoe zij, nu ook het wachten moe, de halzen strekten
- zijn drie voormenselijke godendieren -
en langzaam de terugweg kozen. Toen zij nog
in duidelijk zicht waren, werd die kuststreek met eenmaal
door de zeewind verrast: als op gegeven sein
zag hij de paarden stampende tot stilstand komen,
overeind steigeren, en dan, bezeten weer
door dat meedogenloos geluk, dit dodenrijk
en nu voorgoed achter zich laten, pijlsnel
den einder in verdwijnende.[26.]

En de achtergelatene is overgeleverd aan de foltering van het heimwee.

Holst noemde zijn allerlaatste bundel *Voorlopig* en als hij ergens afstand van zijn zekerheden heeft gedaan, dan is

het wel in die titel. Maar van de gedichten in die bundel kan hetzelfde worden gezegd. Afstand van zijn zekerheden wil niet zeggen dat hij zichzelf verloochende, maar wat vroeger zijn leven had beheerst, is in die verzen een herinnering geworden. Dat kan een herinnering zijn aan geluk, samengevat in deze ene regel uit ‘De wind om het huis’: ‘Een blij kind roept mijn naam - werd ik ooit oud?’ Dit doet denken aan de gedichten die hij vroeger over kinderen schreef en die lieten zien dat hij in hen een heldere bestaansvorm herkende, die bij volwassenen bijna altijd verloren ging. ‘Ik weet van een eenzelvig kind,/ dat der zaligen zingen kon horen’, stond in zo'n vroeger gedicht. Even is dat terug, maar:

Weldra kan ook geen blij kind mij meer wekken.
Dan gaat de dood sneeuwen, en het wordt stil.[27.]

Voorlopig geeft de poëzie van een oud geworden man die bereid is de dood onder ogen te zien, maar die zolang het leven nog duurt zowel het heden als de herinnering levend wil houden, maar die ook het onvermijdelijke erkent en zich geen illusies meer maakt:

Wat was

Toen er niets meer dan afbraak overbleef
deed hij de glazen deuren langzaam open
en trad naar buiten en dacht: ‘Ik weerstreef
niet meer en zie van hopen en wanhopen
af nu het graf mij wacht. Ik heb geleefd,
gedronken en gegeten wat ik wilde
en alles wat ik in den avond schreef
blijft naast mij.’ Toen hij eindelijk verkilde
en zich neerlegde op het doodstil terras
vlogen er meeuwen over zonder kreten.
Zij vlogen over naar wat eenmaal was,
naar lief en leed en naar voorgoed vergeten.[28.]

De titel van dit gedicht koos hij als beginwoorden voor zijn simpele grafschrift: ‘Wat was is geweest.’

Geldt het grafschrift ook voor zijn werk, in de zin dat het voorbij is? De poëzie van Roland Holst is het waard dat zij overleeft, haar lezers terugkrijgt, dat die vergeten dat in de latere bundels - *Voorlopig* daargelaten - door te weinig zelfkritiek bij de samenstelling of door een te haastige uitgever - nogal wat zwakke gedichten zijn toegelaten. Roland Holst is, ondanks de tekortkomingen die vooral in een deel van zijn proza en in de zwakke kanten van die latere bundels zichtbaar zijn, één vande grote dichters uit de Nederlandse poëzie van de twintigste eeuw. Hem afwegen tegen andere groten, bijvoorbeeld Nijhoff of Achterberg, heeft geen zin. Hij is te anders.

Men moet zijn werk in zijn geheel lezen, want het vertoont van begin tot eind, in proza en gedichten, een sterke samenhang. Hoe meer men van hem leest, hoe beter men zijn stem verstaat.

Hoe hij laat zien dat de natuur een kracht kan worden in haar elementen van wind en water; hoe hij om het mysterieuze licht dat er in kan schijnen, het kristal tot een symbool heeft geïntensiveerd; hoe hij de schoonheid van een onaantastbaar bestaan van lichaam en ziel van vóór de tijd heeft opgeroepen, dat zijn al goede redenen om hem te lezen, ook zijn proza waarvan - in *Deirdre*, in *Tussen vuur en maan*, in

De afspraak - een donkere bekoring kan uitgaan. Zijn grootheid wordt zichtbaar in zijn mislukking, in zijn moed om de tweespalt op te heffen door zich van zichzelf af te wenden (dat is wat hij in 'De paarden' in wezen doet) en naar de werkelijkheid terug te keren om het onvermijdelijke onder ogen te zien. Niet in doffe berusting, soms wel in wanhoop, maar ook oud en sterk geworden. Want wie sterk is, heeft de moed te erkennen dat hij zwak kan zijn.

Zijn kracht zit in het scheppend vermogen van zijn taal, waarvan hij de retorische mogelijkheden met groot gemak beheerst. Daarin staat hij tegenover een dichter als Nijhoff, die het uiterste bereikte met de mogelijkheden van de eenvoud. Maar ook Roland Holst kan verrassend eenvoudig zijn, zoals tenslotte het simpele 'Eens' laat zien, waaraan de lezer de interpretatie mag geven die hij wil:

Eens zullen allen die
tussen ons kwamen,
zijn weggevallen - wie
weet nog hun namen...

Eens zal de vete zijn
bijgelegd
en zal vergeten zijn
ons bitter tweegevecht.

Eens zal het weer regenen
stil, zoals toen aan zee -
Kom mij dan tegen en
ga met mij mee.[29.]

Citaten zijn steeds uit:

A. Roland Holst, Verzameld werk, Poëzie 1 en 2, Uitgeverij Van Oorschot, Amsterdam 1981;

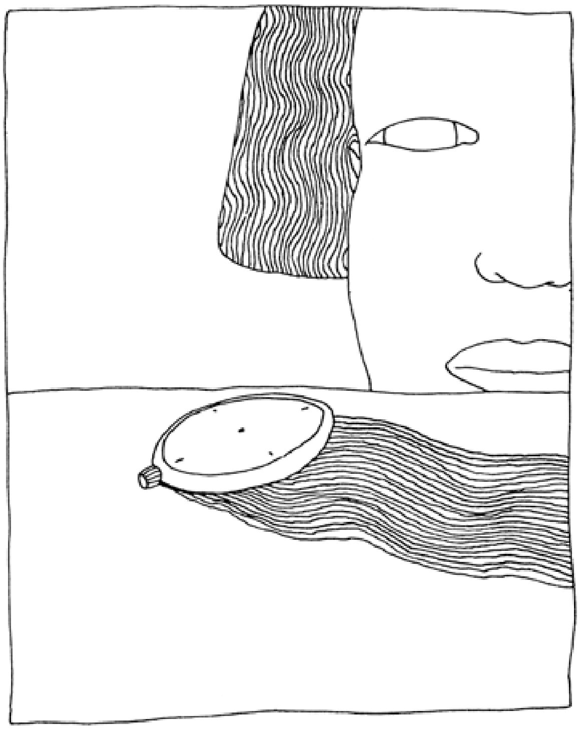
A. Roland Holst, Verzameld werk, Proza 1 en 2, Uitgeverij Van Oorschot, Amsterdam 1983.

Eindnoten:

1. Poëzie 1, p. 581.
2. Poëzie 1, p. 614.
3. In: In den verleden tijd (1975), Proza 1, p. 495.
4. In A. Roland Holst, Brieven aan Marius Brinkgreve. Met inleiding en aantekeningen bezorgd door Margaretha H. Schenkeveld, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1981, p. 81-82.
5. t.a.p., p. 51-52; ook in: Poëzie 2, p. 1034.
6. Deze brief is gepubliceerd in: Maatstaf, 6e jrg., mei/juni 1958, p. 77-79.
7. Proza 1, p. 355.
8. Poëzie 1, p. 50.
9. Poëzie 1, p. 65.
10. Poëzie 1, p. 149.
11. Zie het artikel 'Deirdre, de levensgeschiedenis van een verhaal', in: BZZLLETIN 133, febr. 1986, p. 51-61.
12. Poëzie 1, p. 148.
13. Poëzie 1, p. 222.
14. Voor meer biografische bijzonderheden over Roland Holst en de familie, zie: Jan van der Vegt, Adriaan Roland Holst, een beknopte biografie, Uitgeverij De Prom, Baarn 1988.
15. Poëzie 1, p. 376.
16. Poëzie 1, p. 313.
17. Poëzie 1, p. 461.
18. Poëzie 1, p. 234-236.
19. Poëzie 1, p. 229.

20. Poëzie 1, p. 307.
21. Zie het artikel ‘Yeats, de maker’, in: BZZLLETIN 132, jan. 1986, p. 47-55.
22. Proza 1, p. 248.
23. Proza 1, p. 463 vv.
24. Poëzie 1, p. 490.
25. Poëzie 1, p. 463.
26. Poëzie 2, p. 683-684.
27. Poëzie 2, p. 952.
28. Poëzie 2, p. 1001.
29. Poëzie 2, p. 699.

Kees van 't Hof
Bij een gedicht van A. Roland Holst



Een halfgod

Uitdagend overeind in de hoogmoed des vlezes,
gelijk een hengst uit een vergeten eeuw, een dier
uit hoger orde, waar geen neerslag en geen vrees is,
zo stond hij aan den oever van de grensrivier,
uit op gevaar, getergd door wat het achterland bevolkte -
de trage mensen, het toenemende gebroed
der tembaren, hun god een damp onder de wolken.

Door wie werd van den overoever hij begroet?
Al haast niet meer onzichtbaar in het dageraden
trilde daar, in de lucht aanwezig, een voorpost
van vroege dieren, en - al klaar voor het doorwaden
en overzwemmen - drieste goden, fier van tors,
en popelend om hem over te komen halen
naar hun buitengewesten: was hij niet een telg
verwekt toen een van de ongetemden neer kwam stralen
over een sterfelijke vrouw, tengere wilg
neergeveld door die wilde wellust?
        Onverwonderd
voelde hij zich opeens in staat over de stroom
te lopen, verend en als door een glazen vlonder
gedragen - en zijn voeten kwamen zonder schroom
van de oever op het water. Aan den overoever
zagen goden en dieren hem aankomen, nu
meer vogel, neergestreken uit een hogen tover,
dan een uitdagend paard. De herfstlucht werd luw
als in de lente; ver trok aarzelend onweren
voorbij en over, een vergeten melodie
waarop hij zwevend danste, zijn versleten kleren
afwerpend, om ontbloot over te gaan naar wie
hem daar, nu niet onzichtbaar meer, toeriepen.
Het rivierwater speelde met zijn wreven, vrij
en zalig ging hij verder, en de mensen sliepen
achter hem nog - maar niet zijn warme moeder; zij
voelde met open ogen wat haar werd ontnomen,
die zoon van een voormenselijken vader, een
meedogenloze minnaar, in een nacht gekomen
op roof, en daarmee uit.
    Nu waren beiden heen.
Zonder een traan te laten, en voorgoed alleen,
zag zij vanuit haar bed buiten de wilgebomen.

I

In 1968 verscheen de bundel *Vuur in sneeuw* van de toen 80-jarige dichter A. Roland Holst. Het boek werd door de kritiek over het algemeen goed ontvangen. Hans Warren bijvoorbeeld was van mening dat er 'enkele van de mooiste Nederlandse verzen van de laatste jaren (in) te vinden' waren[1.]. C. Rijnsdorp had ook veel lof, maar ging daarnaast meer inhoudelijk op de bundel in. Hij zag een geestelijke verwantschap met Nietzsche. In dit verband schreef hij onder meer: 'Bij beiden speelt ook mee de minachting voor de zwakken en kruiperigen, impliciet (bij Nietzsche expliciet) de minachting voor de Christelijke deemoed.'[2.] In de N.R.C. merkte J. v.d. Vegt weliswaar op: 'Zoals te verwachten was, houdt Holst zich ook hier aan de gedachten en beelden die zijn werk beheersen', maar boven deze woorden stond de veelzeggende kop: 'Verrassende gloed van de ouderdom.' Verderop in zijn uitvoerige artikel ging ook hij in op de, naar zijn mening, uit het werk sprekende verhouding tegenover het christendom. Hij stelde dat er sprake was van een 'trotse distantie van (...) het Christendom dat een leer is voor de bangen' en dat die distantie 'scherper (is) dan ooit.' Schrijvend over de kennelijke vitaliteit zo dicht bij de dood, kwam hij tot de volgende opmerking: 'Seksualiteit was in zijn poëzie steeds het middel bij uitstek om het "leven" de kans te bieden in het aardse bestaan door te dringen. Seksualiteit is bezielend en gevaarlijk.'[3.]

De bundel wordt ook in enkele overzichtswerken, die het oeuvre van de dichter betreffen, genoemd. In *De brekende spiegel* lezen we: 'In dit nieuwe werk worden hoop en zekerheid tegenover wanhoop en twijfel gezet.'[4.] Stenfert Kroese merkt in *De mythe van A. Roland Holst* op dat er in deze periode, dus ook in deze bundel, sprake is 'van paarden, meestal in (...) mythische gestalte'[5.].

In beide essays wordt één gedicht met name genoemd; het betreft 'Een halfgod'. Jan v.d. Vegt zegt er het volgende over: 'In "Een halfgod" wordt een mythische situatie beschreven. De man die hier een halfgod wordt genoemd, steekt een grensrivier over, waar goden en dieren hem wachten. Het slot van het gedicht geeft de reactie van zijn moeder, die zich herinnert hoe een voormenselijke vader haar zoon had verwekt, een "meedogenloze minnaar" wiens prooi zij was geweest. "Nu waren beiden heen", de zoon is de vader gevolgd naar een buitenwereldlijk godenrijk.'[6.] Stenfert Kroese maakt slechts een enkele, meer algemene opmerking over de inhoud van het gedicht. Volgens hem is er sprake van een, ook in andere gedichten uit deze periode, voorkomende situatie. Het gaat om 'een in wellust overweldigen van vrouwen door verdierlijkte goden'[7.].

In dit artikel zal ik mij bezighouden met een analyse en interpretatie van het genoemde gedicht.

II

Eerst een meer visuele, meer globale verkenning van de tekst. Het gedicht bestaat uit twee strofen, gescheiden door een regel wit. De eerste telt zeven regels. Het eerste woord van het gedicht begint met een hoofdletter en pas aan het eind van regel zeven staat een punt. De hele strofe bestaat dus uit één zin. De tweede strofe omvat op het eerste gezicht 33 regels. Opmerkelijk zijn de twee regels, waarvan het begin meer naar rechts is geplaatst: 'Onverwonderd' en 'Nu waren beiden heen.' Of hier echt sprake is van aparte versregels, zullen we in III nader bezien. Net als

in de voorafgaande strofe wordt ook in dit tweede gedeelte gebruik gemaakt van enjambementen. Anders echter dan in de beginstrofe, hebben we hier te maken met meerdere zinnen. Er is in het hele gedicht sprake van eindrijm, maar of dat regelmatig is, zullen we moeten onderzoeken. De regels zijn over het algemeen van ongelijke lengte, maar er lijkt een voorkeur voor 12 tot 14 lettergrepen te bestaan.

III

We zijn nu aan de analyse en interpretatie toegekomen. Met de vooropgeplaatste bepaling 'Uitdagend' begint het gedicht als met een klaroenstoot. De sterke heffing in de tweede lettergreep verbindt het woord met 'overeind' en 'hoogmoed' verderop in de eerste regel. (De laatste twee hangen overigens ook door assonantie samen.) In het eerste woord van deze trits schuilt een pejoratieve connotatie, die door 'hoogmoed' wordt versterkt. Het laatstgenoemde substantief zien we, aan het eind van de regel, duidelijk in verband gebracht met vlees, met lichamelijkheid. In dat lichamelijke is kennelijk, gezien het aangetoonde verband, een negatief aspect aanwezig.

De tweede regel verduidelijkt de in de eerste opgeroepen houding door middel van een metafoor. Er is sprake van 'een hengst uit een vergeten eeuw'. Opmerkelijk is dit gebruik van het begrip 'hengst'. Naast het meer neutrale woord 'paard', legt het hier gebezigde substantief vooral de nadruk op het geslacht, het mannelijke. Maar dat is zeker niet het enige. Het oproepen van de fysieke verschijning heeft namelijk ook een seksuele implicatie. Deze wordt dan mede bepaald door de semantische waarde van de eerder genoemde woorden uit regel één. Dit houdt in dat niet alleen het fysieke, maar ook het daarmee verbonden seksuele een negatieve connotatie krijgt. 'Uit een vergeten eeuw' roept een tijdperk op dat zelfs geen deel meer uitmaakt van de officiële geschiedenis. De regel eindigt vervolgens met 'een dier'. Deze opvallende plaats benadrukt opnieuw het lichamelijke.

Via het enjambement komt dan de bijvoeglijke bepaling 'uit hoger orde'. Was er in de voorafgaande regel sprake van een tijd vòòr de geschiedenis, een mythologische periode, nu wordt een metafysisch element toegevoegd. 'Hoger' hangt via de klank samen met 'hoogmoed' en, meer visueel, met 'overeind'. Deze reeks vormt een oppositie

met: ‘vlezes’, ‘hengst’ en ‘vergeten’. Het hogere tegenover het aardse. Aan beide zijden van de tegenstelling bestaat, zoals we gezien hebben, een negatieve bijbetekenis. ‘Waar geen neerslag en geen vrees is’ wordt door assonantie verbonden met de aardse kant van de tegenstelling. Deze aardse kant wordt dus achtereenvolgens bepaald door een niet geheel positief ervaren lichamelijkheid, door het ‘vergeten’ zijn van voorhistorische, mythologische kennis, door ‘vrees’ ook en door ‘neerslag’.

Het loont de moeite om bij dat laatste woord stil te staan. De betekenis: ‘regen, sneeuw en hagel’ zou hier uit de aard der zaak kunnen gelden. Als we echter nog eens aan ‘overeind’ en ‘hoogmoed’ denken, substantieven die ook een connotatie ‘trots’ hebben, verschijnt echter een andere mogelijkheid. ‘Trots’ kan immers een onbevreesde blik inhouden. In de tegenovergestelde reeks past dan de betekenis ‘met neergeslagen ogen’, er is dan met andere woorden sprake van een gesubstantiveerd werkwoord. Dit neemt natuurlijk niet weg dat ook de eerstgenoemde betekenis kan meespelen. ‘Geen vrees is’ zo eindigt tenslotte de derde regel. Dat deze woorden in rijmpositie staan tot ‘des vlezes’ uit regel één versterkt naar mijn mening de tegenstelling, waarvan hierboven reeds sprake was.

Wat we tot nu toe hebben gevonden betreft de houding van een vooralsnog ongenoemde. Deze houding wordt aldus gekarakteriseerd door een aantal elementen. Daar is het element van de fysieke trots, dat gedeeltelijk als negatief wordt ervaren. Vervolgens is er de hiermee verbonden metafoor, waarin de ‘hengst’ (met eveneens een pejoratieve connotatie) figureert. Deze ‘hengst’ heeft zowel bovenaardse als aardse, zelfs seksuele implicaties. Hij vertegenwoordigt daarnaast een vroegere, mythische periode, waarin geen angst heerste. De metafoor maakt op deze wijze een gespletenheid duidelijk, die de ongenoemde beheerst.[8.]

Dit alles wordt samengevat in het woord ‘zo’ waarmee de vierde regel begint. Een woord dat door de assonantie past in de reeks, die met ‘overeind’ begon. In deze regel wordt ook voor het eerst het subject genoemd, de ‘hij’ waar alles om draait. Deze bevindt zich ‘aan de oever van de grensrivier’. De in zichzelf gespletene is geplaatst in een overgangssituatie. De grens waarvan hier sprake is, moet wel ‘diesseitig’ zijn, aards; het woord waarvan hij deel uitmaakt, staat immers in rijmpositie tot het zeer aardse ‘dier’ uit regel twee. Een naar mijn smaak prachtige regel, deze vierde, staande in het centrum van de strofe. De eerdergenoemde tegenstelling krijgt hier fraai gestalte door de oppositie tussen begin en eind van deze regel. Het hooggestemde ‘zo’ staat tegenover het aarde (en tijd?) suggererende beeld van de ‘rivier’, die bovendien op zichzelf een grens vertegenwoordigt.

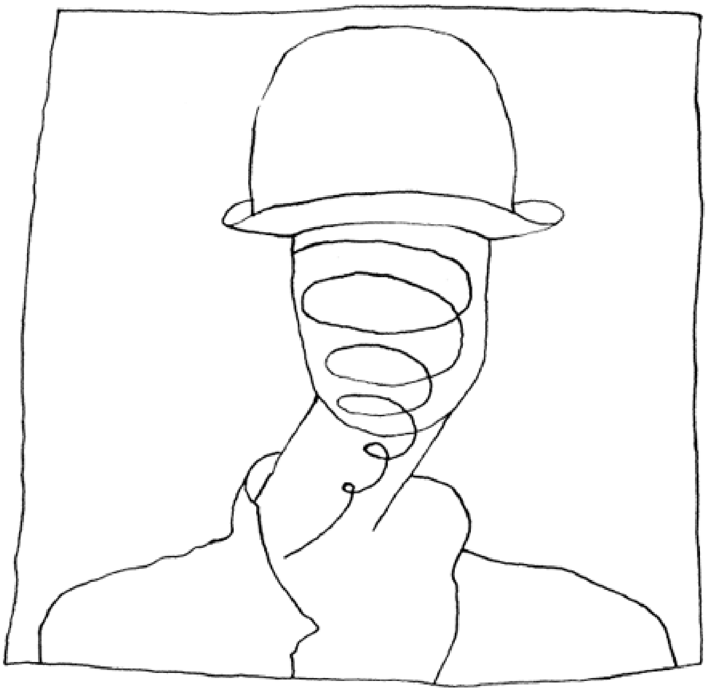
De ‘hij’ wordt in regel vijf getoond als een held, die het gevaar zoekt. Hij wordt getergd door de mensen in het ‘achterland’. De zinsnede ‘het toenemende gebroed/ der tembaren’ lees ik als bijstelling bij ‘mensen’, zeker gezien het vervolg van de zin. De woorden ‘mensen’ en ‘tembaren’ zijn, hecht en betekenisvol, assonerend verbonden. Uit ‘toenemende’ kan overigens worden afgeleid dat er een tijd moet zijn geweest waarin de situatie anders was. Ook hier treedt een tegenstelling op, tussen een mythische voortijd en een heden, waarin de ‘hij’ zich bevindt.

In de laatste regel van de strofe vangen we een glimp op van de god der zo ‘tembare’ mensen. Metaforisch wordt hij aangeduid als ‘een damp onder de wolken’. Niet tronend boven alles, maar als een nevel, een element van neerslag is deze mensengod. Dit staat in duidelijke tegenstelling tot de inhoud van regel drie. De strofe eindigt dus met de aanduiding van de god der ‘tembaren’. Wanneer we dat met het begin van de eerste regel vergelijken, komt er een bijna chiastische positie naar voren. Mede hierdoor wordt de grote eenheid van deze strofe benadrukt.

Nu de startpositie van de trotse, met de rug naar de laagstaande mensenwereld staande 'hij' is getekend, komt in de eerste regel van de tweede strofe de 'overoever' van de grensrivier in zicht. In dat woord keert nogmaals de 'o'-klank terug, die we ook zagen in de reeks, die met 'overeind' begon. Is die klank ook hier betekenisvol? Zal daar, aan die overzijde, het hogere regeren, kunnen we ons afvragen. Overigens is er nog meer aan de hand met de klanken van het substantief 'overoever'. Het vormt immers ook een assonerend paar met 'begroet' aan het eind van dezelfde regel, terwijl dát woord dan weer rijmt op 'gebroed' uit regel zes. Moeten we in dit eindrijm een betekenis-oppositie lezen? De volgende regels geven het antwoord. In de vroege ochtend zijn aan die overzijde niet alleen 'dieren', maar ook (volgens regel twaalf) 'drieste goden, fier van tors'. Het is duidelijk, de andere oever wordt bevolkt door wezens van hogere, trotse orde. De reeks 'o'-woorden uit de eerste strofe wordt aan de 'overoever' als het ware beantwoordt met 'voorpost' en 'goden'. De verbinding tussen beide oevers èn beide reeksen vinden we dan in 'doorwaden'[9.] en 'overzwemmen' in de regels twaalf en dertien. De 'hij' wordt in het geheel betrokken door de woorden 'popelend' en 'over te komen (...)' uit regel dertien. De goddelijke figuren popelen van verlangen om hem naar hun rijk te halen.[10.]

Nu wordt ook duidelijk waarom in de eerste strofe sprake was van een in zichzelf gespleten wezen. De 'hij' blijkt, zoals de titel al zegt, een halfgod. Volgens regel veertien hebben we te maken met een 'telg' van één der 'ongetemden'. (Hoe mooi staan de 'tembaren' uit de eerste strofe tegenover deze ongetemden.) Het woord 'telg' neemt in de regels veertien en vijftien een prominente rijmpositie in, die het semantisch belang ervan onderstreept. Via binnenrijm is het verbonden met '(...) gewesten', terwijl er een bijna overlooprijm bestaat met 'verwekt'. Dit laatste voltooid deelwoord staat vervolgens in assonerende positie tot 'ongetemden', 'sterfelijke', 'tengere', 'neergeveld' en 'wellust'. In deze woorden wordt een betenisvol gebeuren verteld. De zogenoemde 'telg', de 'hij', is het produkt van de ongetemde wellust van een wezen dat uit een andere wereld omlaag kwam en een sterfelijke vrouw overweldigde.[11.] Die vrouw wordt vergeleken met een wilg. Een buigzame boom, wortelend in de aarde, maar reikend naar het

hogere. In het woord 'neergeveld' is overigens opnieuw een negatieve connotatie aanwezig. Men kan er bijvoorbeeld uit afleiden dat het tegen haar wil gebeurde. Dat dit bepaald niet speculatief is, wordt bevestigd door het adjectief binnen het alliterende paar 'wilde wellust' in dezelfde regel. Een beeld van ongeremdheid, van dierlijkheid dringt zich op.



Het grote belang van deze gebeurtenis wordt op een nog andere wijze benadrukt. De binnen de eerste strofe overheersende, verticaal gerichte oppositie, wordt aanvankelijk vervangen door een meer horizontale relatie (het contact met de overzijde). Deze nieuwe beweging wordt echter, na regel veertien, plotseling onderbroken door het neerdalen, het opnieuw verticale. De ontmoeting tussen het aardse en het goddelijke is als een blikseminslag. Deze inslag, die een verkrachting is, vormt niet alleen de oorsprong van de 'telg', maar ook van diens wereldbeeld, dat in de eerste strofe zo krachtig onder woorden wordt gebracht. De daar optredende verticale oppositie 'rijmt' dan ook met de in het centrum van het gedicht plotseling optredende ontmoeting.

Na deze kernpassage gaat de horizontale beweging weer verder. De 'telg' maakt die mee: 'Onverwonderd'. Door de geïsoleerde positie krijgt dat laatste woord een grote nadruk. Hebben we hier te maken met een aparte versregel, vroegen we ons af in II. Aangezien er binnen het gehele gedicht regelmatig eindrijm heerst, van assonerend tot acconserend, zouden we bij een bevestigend antwoord op deze vraag, met een niet-rijmende voorafgaande regel blijven zitten. Het lijkt mij dat daar geen duidelijke reden voor aan te wijzen is. Op grond hiervan rekenen we het woord tot die voorafgaande regel. Maar, zoals gezegd, de bijzondere positie geeft het speciale nadruk. Dát de telg 'onverwonderd' is, komt natuurlijk voort uit zijn gedeeltelijk goddelijke oorsprong. Het is sprookjesachtig wat er volgt, hij voelt zich 'in staat over de stroom/ te lopen, verend en als door een glazen vlonder/ gedragen'.[12.]

In zijn uiterlijk lijkt nu ook een verandering te komen, hij is 'meer vogel' volgens de 'goden en dieren' aan de overzijde.[13.] Hij krijgt daardoor in hun perspectief misschien meer gelijkenis met zijn vader, de figuur die in zijn optre-

den zo herinnerde aan het verhaal over Leda en de zwaan. Het bovenaardse element neemt hierdoor bij de 'telg' toe. Dit alles, dus ook het verschijnen van de mythologische figuren, speelt zich af temidden van een spel der veranderingen in de aardse natuur. De nacht gaat over in de ochtend, het wordt warmer. Hoewel de 'telg' door de figuren aan de overzijde anders wordt gezien, blijkt hij nog steeds vanuit een bepaald perspectief een mens te zijn. Een mens die zijn kleren afwerpt. Zijn tweeledigheid krijgt hier voor het laatst in het gedicht gestalte. 'Het rivierwater speelde met zijn wreven'; de rivier die als een beeld van de tijd kan worden opgevat, beroert alleen nog zijn voeten. Hij wordt dus steeds meer buiten de aardse tijd geplaatst. Het overgaan van de rivier, dit sterven, dat een god-worden inhoudt, vindt, zoals gezegd, plaats omgeven door zeer aardse motieven. Binnen het aardse leven bestaat de gespletenheid van de 'hij', daarbinnen kan ze ook weer worden opgeheven.

Opmerkelijk is het woord 'zalig' in de volgende regel. Het is aan de christelijke mythologie ontleend. Het paradijs wordt daarin boven de aarde gesitueerd. Het gebruik van dit woord lijkt dan ook in strijd met het horizontale proces. Bij nader inzien is het echter te interpreteren als een versterking van het vogelbeeld, het tenslotte van de grond los komen. dat hij nu van binnenuit beleeft. In de vroege ochtend gaat de 'telg', bevrijd van het menselijke, verder op zijn weg naar de goddelijke streken. Het spel der metamorfosen eindigt hier ook. Dat er sprake was van een sterven, van een weg gaan uit de tijd, blijkt uit de volgende regels.

Onze blik wordt daarin gevestigd op één van de mensen die achterbleven: 'zijn warme moeder'. Zij slaapt niet als de andere mensen, zij is anders. Niet voor niets rijmt het woord 'zij' op 'vrij', dat twee regels terug staat. Dat rijm suggereert ook een innerlijke gelijkenis tussen de moeder en haar ongewone kind. Ze slaapt niet, zoals gezegd, ze heeft 'open ogen'. De 'o'-klank is in deze woorden opvallend. Deze klank, die het hogere opriep, bepaalt een groot deel van de laatste regels. In de moeder is ook trots, is iets van de overoever, gezien het zojuist genoemde klankverband. Voor het laatst wordt de 'hij' getekend, maar nu vanuit haar perspectief. In een aantal sfeervolle verzen wordt het beeld opgeroepen van 'de zoon van een voormenselijke vader' die 'in een nacht gekomen (is) - op roof'. Hiermee wordt de 'hij' nogmaals in een goddelijke, mythologische lijn geplaatst. 'Nu waren beiden heen.' hoort (om dezelfde reden als 'onverwonderd' eerder in dit gedicht) tot de voorafgaande versregel. Maar door de geïsoleerde positie van de zin, leggen deze woorden een sterke nadruk op de verbondenheid tussen vader en zoon. Dat de moeder zeker niet op één lijn kan worden gesteld met de tembaren, komt niet alleen tot uiting in de 'open ogen', maar blijkt, naar mijn mening ook uit de nu volgende regel. Deze regel geeft haar onafhankelijke houding prachtig weer: 'Zonder een traan te laten, en voorgoed alleen'. Er heerst overigens een opvallend evenwicht van zowel ritme als klank in dit gedeelte. Een evenwicht dat komt na de gespannenheid van de eerste strofe en de beweeglijkheid van het middengedeelte.

Het beeld van de wilgebomen, waarmee het gedicht eindigt, herinnert aan het voornaamste moment uit het leven van de moeder. In het beeld komen de belangrijkste lijnen samen: het leven op de aarde der tembaren en het verticale, goddelijke ingrijpen in dat horizontale, aardse. Zo zijn de wilgebomen het symbool geworden van het samenkomen van het goddelijke, mythologische en het menselijke.

IV

Conclusie: We hebben te maken met een gedicht dat gebouwd is op een betekenisvolle klanksymboliek en waarin elementen uit de klassieke en de christelijke mythologie tot een zinvolle eenheid zijn gevormd. Een eenheid die, zoals we gezien hebben, is gebaseerd op twee tegenstellingen. De kern van het gedicht is het moment waarin deze opposities elkaar raken. Op grond van deze aspecten en de indruk die het eerste en het laatste gedeelte van de tekst nalaten bezit het gedicht, naar mijn mening, een autonome kracht.

V

Tenslotte: Binnen die genoemde autonomie toont de tekst, als in een micro-kosmos, enkele hoofdtrekken uit het werk van de dichter. Er is de afschuw van de wereld der ‘tembaren’, het met de rug naar die wereld staan en er is sprake van het gevaar èn de bezieling die uitgaan van de seksualiteit. Tenslotte is er, naast het afwijzen van de god van de ‘trage mensen’, de sterk tot uiting komende gedachte dat de scheiding tussen leven en mythologisch voortbestaan midden in het aardse leven ligt.

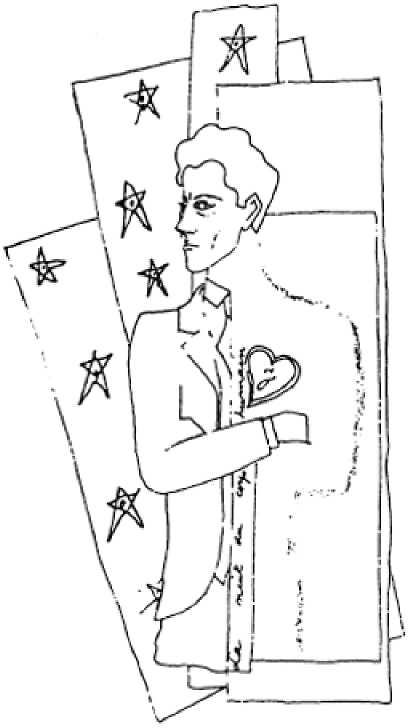
Eindnoten:

1. Provinciale Zeeuwsche Courant, 2-11-1968.
2. Nieuwe Haagsche Courant, 16-11-1968.
3. N.R.C., 30-11-1968.
4. J. van der Vegt, De brekende spiegel, Den Haag 1974, blz. 305.
5. W.H. Stenfert Kroese, De mythe van A. Roland Holst, Utrecht 1979, blz. 125.
6. De brekende spiegel, blz. 311.
7. De mythe van A. Roland Holst, blz. 125.
8. Het beeld van het paard dat menselijk en goddelijk tegelijk is, doet denken aan een Kentaur, die volgens sommige bronnen verwekt was door Kronos of Poseidon.
9. Dit woord telt twee beklemtoonde lettergrepen, die beide in een rijmpositie staan.
10. Zie: ‘De afspraak’. In: A. Roland Holst, Verzameld Werk, Proza deel I, Amsterdam 1983, blz. 95.
11. Deze passage doet sterk denken aan het verhaal over Leda en de zwaan, die Zeus is. Een thema dat bij enkele voorlopers en tijdgenoten van Roland Holst ook aan de orde komt, zoals bijvoorbeeld Keats en Yeats.
12. Zie: ‘De afspraak’. In: A. Roland Holst, Verzameld Werk, Proza deel I, Amsterdam 1983, blz. 98 en ook ‘Tussen vuur en maan’ in hetzelfde deel.
13. Zie voor het vogelmotief binnen de mythe van Roland Holst nogmaals ‘De afspraak’, blz. 69 en J. v.d. Vegt, De brekende spiegel, blz. 97 e.v.

Karel Labey
Een genie in de verstrooiing

‘J'ai la tête confuse et l'instinct vif,
voilà mon usine...’ (Jean Cocteau)

Jean Cocteau



De naam Cocteau had in de jaren twintig en dertig een even betoverende, 'epochale' klank als bijvoorbeeld de namen van Kafka of Gide. Wie in 1988 de erfenis van Cocteau overziet, moet constateren dat zijn naam als eenzame, grillige ster steeds weer opduikt, dat zijn films ieder jaar in de grote Europese en Amerikaanse steden worden vertoond, dat zijn grafiek her en der op en in catalogi verschijnt én - dat zijn boeken relatief weinig worden gelezen. Dit geldt zowel voor Frankrijk als voor andere landen. In Nederland lijkt er enige verandering in deze situatie te komen door de nog vrij recente vertalingen van een reeks gedichten uit *Plain-Chant* (*In de fazantenhof*), *Het witboek* (*Le livre blanc*) en de notitiebundel *Opium* (beiden bij De Woelrat) en de roman *Le grand écart* (vertaald als *De grote vergissing*, bij Goossens). Een vertaling van *Thomas l'imposteur* is in voorbereiding.

Het is waarschijnlijk dat de boeken en gedachten van Cocteau weer meer aandacht zullen krijgen naarmate de herinneringen aan het sociale fenomeen wegebben; op een schip waar feest wordt gevierd, ga je minder gauw de machinekamer bekijken.

Geneviève Laporte, Frans dichteres, minnares van Picasso en vriendin van Cocteau, vertelt in haar mémoires *Si tard le soir* over haar bijna wekelijkse ontmoetingen met hem. Aanvankelijk kwam ze in zijn huis te Milly-la-Forêt naar de zondagse salon. Ze trof er een fladderende, behendige Cocteau temidden van een stoet bewonderaars. Ze gaf hem te kennen dat ze niet erg dol was op deze bijeenkomsten. Sindsdien bezocht ze hem op de maandagen - alleen. Ze leerde, meestal gezeten aan het haardvuur, een andere Cocteau kennen, die één van haar beste vrienden werd.

De dichter en de Don Juan van de openbaarheid - dat waren geheel verschillende personen. Cocteau zelf was zich hier maar al te goed van bewust. In verschillende variaties hanteerde hij het thema 'wezen versus verschijning' en vervolgens 'scheppende mens versus handelende mens'. Een van zijn bekendste uitspraken: 'Je suis un mensogne qui dit toujours la verité', verwijst er direct naar. De waarheid van de innerlijke kern, die beschermd wordt door een masker.

In zijn laatste, grotendeels autobiografische film, *Le testament d'Orphée (Où ne me demandez pas pourquoi)* passeren twee vrijwel identiek geklede Cocteaus elkaar in een grottengewelf. De één kijkt ontsteld, maar zwijgend naar de ander; de ander (de dichter) ziet recht voor zich uit en loopt bezeten verder.

Elders zegt hij dat het publiek altijd de fout maakt eerst naar de mens te kijken en van daaruit naar het werk; het zou precies andersom moeten. De dichter bestaat dankzij én in weerwil van de verschijning in het dagelijks leven.

'Respecter les mouvements. Fuir les écoles.' De opmerking staat in zijn laatste essay-bundel *Journal d'un inconnu.*

Hoewel zijn naam altijd verbonden is gebleven met de twintigste-eeuwse avantgarde, heef hij, behalve in het geval van de Groupe de Six, nooit bij een beweging gehoord. Voor Groupe de Six maakte hij in 1918 een soort programma *Le coq et l'arlequin.* De leden gingen, zoals wel vaker voorkomt, vrij spoedig hun eigen weg. Sindsdien heeft Cocteau zijn naam niet meer aan een beweging verbonden.

Hij bleef een individualist die zich tot veel voelde aangetrokken en vooral een extreme sympathie voor de jeugd behield en vooral voor het broeierige, kwetsbare en onaffe. Hierin lijkt hij op Witold Gombrowicz.

Een van de tegenstrijdigheden die het beeld van Cocteau complex maken, is het feit dat hij bij uitstek een vernieuwer was, maar anderzijds - vooral later in zijn leven - terugverlangde naar overzichtelijker en stillere tijden. De man die in 1913 bezeten raakte door de muziek van Strawinsky, illustreerde in 1951 het filmpje *La villa Santo Sospir* (rond muurschilderingen die hij in het bewuste huis maakte) met de *Vier jaargetijden* van Vivaldi. De geest van tegenspraak behoort bij de dichters, vond hij.

Voor Cocteau was de poëzie een 'sacerdoce', een heilig ambt.

Hij herinnerde zich later dat hij aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog voor het eerst het besef van een niet nader te definiëren missie kreeg. Een eenzame missie, zonder steun van anderen. 'De poëzie is een religie zonder hoop.'

Op de achtergrond van de man die poseerde voor Vogue, zich omringde met bewonderaars en president was van het filmfestival in Cannes is dit besef altijd te herkennen. De dichter is ingeslapen voor het dagelijks leven en hij volgt een andere taal. Hierin is hij nuchter. De dichter telt. 'Dormir debout'.

Cocteau was extreem in zijn poëtica (een veel te stijf woord overigens voor iemand die van zich zelf zei: 'Je suis le type anti-intellectuel'). Verbind hiermee een kunstenaar die overal present en bijna altijd bereid tot samenwerking was en je krijgt een van de ongeloofwaardigste verschijningen van de eeuw. De kerk van kunstenaars, die Baudelaire voor zich zag, heeft in Cocteau een van zijn helderste en actiefste representanten.

De poëzie was een opoffering, het schrijven van gedichten was voor hem, in tegenstelling tot andere kunstuitingen, een pijnlijke aangelegenheid.

Het gebrek aan begrip dat juist een dichter ten deel valt, de eenzame, overspannen weg naar de voltooiing van het gedicht - waarschijnlijk heeft dit hem ertoe verleid om zijn poëtische begaafdheid later als een ziekte te omschrijven. En de dichter zelfs onomwonden als een schizofreen (in de rede bij aanvaarding van de doctor honoris causa-titel in Oxford).

Maar reeds in de in 1932 verschenen bundel *Essay de critique indirecte*, grotendeel gewijd aan de schilder De Chirico, komen wrange notities over de poëzie voor.

Het neemt niet weg dat bij Cocteau heel zijn werk als poëzie wordt omschreven. Poésie de théatre, poésie de roman, poésie critique, poésie graphique, poésie cinematographique etc. Het woord krijgt bij hem de samengestelde klank van schoonheid, vervreemding, snelheid, balans. Jean Cocteau wàs ook in de eerste plaats dichter en de langzame zelfomcirkeling en zelfopenbaring in de regelmatig verschijnende bundels loopt als een rode draad door zijn werk. Alleen tussen 1927 (*Opéra*) en 1941 (*Allégories*) worden er geen nieuwe dichtwerken uitgegeven. Deze fase laat dan ook een overstelpende hoeveelheid theaterprodukties zien.

Biografie

Clément Eugène Jean Maurice Cocteau werd op 5 juli 1889 in Parijs geboren als derde en laatste kind van Georges Cocteau en Eugénie Lecomte. In hetzelfde jaar wordt de ‘exposition universelle’ in Parijs gehouden en de Eifeltoren voltooid. Zijn latere vriend Charles Chaplin wordt in dat jaar geboren. Picasso is acht jaar en groeit op in Barcelona. Op 20 maart van hetzelfde jaar verschijnt in Nederland de *Mei* van Gorter.

Zijn vader is rentenier en pleegt in 1898 om mysterieus gebleven redenen zelfmoord. Jean wordt, naast zijn zuster Martha en zijn broer Paul, wat verwend. Hij is moeilijk en nerveus. Op school is hij een matige leerling.

Op zijn zesde ontdekt hij het circus en even later het theater. In de familie is een uitgebreide, maar dilettantische belangstelling voor kunst. Bij de grootouders wordt veel

gemusiceerd. Na de dood van zijn vader - voer voor psychologen! - maakt hij een groot aantal reizen met zijn moeder. Op zijn vijftiende bezoekt hij Venetië en heeft voor het eerst de sensatie van verdubbeling: hij is ook een ander. In die stad zou hij, onder meer met Jean Marais, nog vaak terugkeren.

In 1900 wordt hij leerling op het befaamde Lycée Condorcet. Hij denkt er later aan terug als een vreselijke tijd, maar een deel van zijn privé-mythologie ontstaat hier. Hij krijgt knalhard een sneeuwbal in het gezicht van een wrede, onbenaderbare kameraad. Het is een openbaring van schoonheid. De sneeuwbal en de jongen worden uitgebeeld in de film *Le sang d'un poète* en *Les enfants terribles* (Dargelos).

Rond zijn vijftiende begint hij gedichten te schrijven en de school te verwaarlozen. Even later leidt hij het leven van een jonge, briljante, Parijse dandy. Hij frequenteert de salons van Edmond Rostand, Anna de Noailles, Lucien Daudet en Marcel Proust. Proust beschrijft aan het einde van *A la recherche du temps perdu* een jongeman die in eerste instantie niet veel indruk op hem maakt, maar die door een voortdurende, moeilijk te definiëren actie een beslissende invloed op het theater van zijn tijd ging krijgen. Die jongeman was Cocteau.

In 1908 wordt hij gevraagd voor de literaire séances in het Théatre Femina, georganiseerd door de beroemde toneelspeler Edouard de Max. De gedichten van de achttienjarige Cocteau worden er voorgedragen door de bekendste acteurs van zijn tijd. Het was een groot succes en hij was in één klap een gevierd dichter in de Parijse wereld.

Gestimuleerd door dit gebeuren huurt hij een kamer in het Hôtel Biron. In de avonduren kan hij in een andere vleugel van het gebouw de lamp van Rainer Maria Rilke zien branden. Dat, zegt hij later, had hem moeten waarschuwen dat hij op de verkeerde weg zat. In 1909 wordt zijn eerste dichtbundel uitgegeven, kort daarop gevolgd door twee andere. Kritiek van onder meer André Gide doet hem twijfelen aan zijn snelle succes. Hij trekt zich terug en zal de drie bundels een paar jaar later uit zijn bibliografie schrappen.

De strijd om de eigen vorm was nog niet losgebrand. Dat gebeurt in 1913 en ten huize van Strawinsky - het schandaal rond *Le Sacre* is net achter de rug - voltooit hij zijn eerste, tevens aan Strawinsky opgedragen boek: *Le Potomak*, een roman ‘desordonnée’. Het werk bestaat uit tekeningen, notities, gedichten en verhalen. De Potomak is een monster dat in een groot aquarium in een kelder op Place de la

Madeleine, ronddobbert. De hoofdpersoon bezoekt het 's avonds en toont het aan vrienden. Het dier is vriendelijk en laat zelfs een glimlach zien. Het droomt en herkauwt onder zijn dikke, zachte huid. ‘Ma vie confuse et la cohérence de mes rêves m'apparentent à ce Potomak. Un même fluide nous traverse,’ schrijft Cocteau.

De lange, humoristische serie tekeningen in het midden van het boek zijn opgebouwd rond Les Eugènes, fantastische wezentjes die mensen op ongeziene manier beïnvloeden. Door hun toedoen breekt een zingende sopraan in tweeën, maar tegelijkertijd richt zich in de ontstane opening een nieuwe persoon op. Instrumenten van de rui dus, en het hele boek was voor Cocteau het produkt van een ingrijpende rui.

Continue vernieuwing bleef voor hem essentieel. Het was een van de eigenschappen die hij bewonderde in Picasso, een vriend voor het leven, die hij in 1915 leerde kennen. Picasso die hij ‘mon maître’ noemde (een titel waar verder alleen Erik Satie aanspraak op mocht maken) en die hem leerde om ‘sneller te rennen dan de schoonheid’. Want de schoonheid beweegt zelf en de kunstenaar moet, als de fotograaf die de beklimming van een bergtop volgt, altijd iets voor bljven op de groep.

‘Iedere vijftien dagen,’ schreef Cocteau, ‘verander ik van toneel.’ Maar zijn onrust en vernieuwingsdrang nemen nooit de starre en soms destructieve bravoure aan als bij de futuristen en surrealisten. Bij hem de elegante constatering: ‘de behoefte om te veranderen in de kunst is geen andere dan die om een vers plekje op het kussen te vinden.’ Bij dit soort formuleringen moet je even aan de briljante vondsten van een copywriter op een reclamebureau denken.

Le Potomak verschijnt en een jaar later barst de Eerste Wereldoorlog los. In 1938-39 zal hij een soort vervolg erop schrijven: *La fin du Potomak.* Een paar maanden daarna begint de Tweede Wereldoorlog. Cocteau, die altijd gespitst was op grillige, magische lijnen, bleef niet onberoerd door deze vreemde coïncidentie.

In 1914 wil hij bij het leger, maar wordt om medische redenen geweigerd. Verlangend om aan het avontuur deel te hebben organiseert hij langs slinkse wegen een burgerconvooi dat de frontlinie afreist om gewonden op te halen. Ergens in België sluit hij zich illegaal aan bij een regiment mariniers. Hij wordt ontdekt en van hogerhand weggeroepen. Hij vertrekt naar Duinkerken en de volgende dag wordt het voltallige regiment bij een aanval neergeschoten.

Korte tijd later is hij weer in Parijs en dient eventjes bij de propaganda. Het verveelt hem echter mateloos en hij hervat zijn drukke leven van de gevierde kunstenaar.

De ervaringen aan het front heeft hij later, in gezelschap van Raymond Radiguet, uitgewerkt in de roman *Thomas l'imposteur* (1923). Radiguet was elf jaar toen de oorlog uitbrak. In zijn *Le diable au corps*, eveneens verschenen in 1923, vertelt hij wat de oorlog voor een jongen van zijn leeftijd eigenlijk betekende: één lange vakantie.

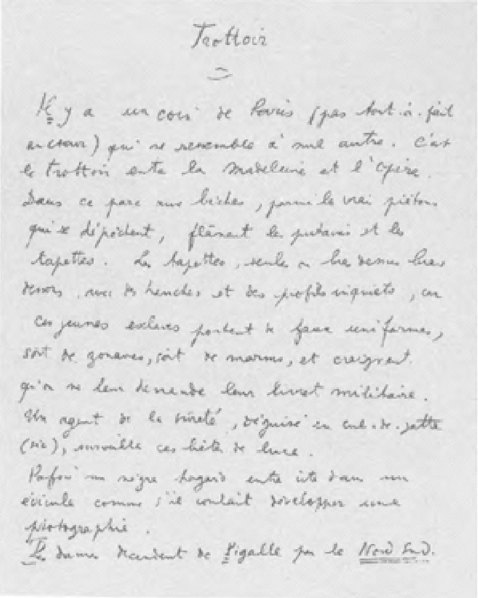
In 1917 is Jean Cocteau in Rome waar *Parade* onder leiding van Diaghilew wordt opgevoerd. Het verhaal is van hem, de muziek van Satie, die overigens thuisbleef. Het decor en de kostuums zijn van Picasso, die door Cocteau is overgehaald om mee te werken. *Parade* wordt, midden in oorlogstijd, een groot schandaal.

Picasso tekent in Rome het portret van Cocteau en andere medewerkers. Hij leert er zijn latere vrouw Olga Koklova kennen, een danseres.

De kennismaking tussen Picasso en Cocteau dateert van december 1915. Edgar Varèse had hem voor het eerst meegenomen naar Picasso's atelier. Cocteau behoorde nog tot de chique rive droite, waar handschoenen en een wandelstok tot de gewenste kleding behoorden. Picasso en de andere schilders op Montparnasse - het kubistisch avontuur was net gestart - waren daarbij vergeleken de ongelikte beren. Cocteau zou Picasso in Parijs introduceren en daarmee een essentiële wending aan zijn carrière geven. Picasso introduceerde Cocteau in het belangrijkste artistieke avontuur van dat moment. ‘Hoe mijn hart klopte, als ik de trappen van zijn studio opsnelde,’ zei Cocteau over de bezoeken aan het atelier.

Een jaar na *Le coq et l'arlequin*, het manifest en programma van de Groupe de Six, verschijnt zijn eerste ‘echte’ dichbundel: *Le cap de bonne-espérance.* Het in een intens, soms grillig werk, waarin ook een aantal typografische experimenten voorkomen. Een deel van de inhoud is gebaseerd op de vluchten die hij met Roland Garros maakte. Het werk zou onder meer op de jonge Nijhoff grote indruk maken.

Inmiddels had hij kennis gemaakt met Raymond Radiguet. Deze zou na Picasso de belangrijkste richtingwijzer voor zijn eigen koers worden. De vroegrijpe Radiguet - en ook dat is een understatement! - vond dat de avantgarde weer in nieuwe tics, in nieuwe zelfgenoegzaamheid aan het verzanden was. Het was nodig om te schrijven ‘comme tout le monde’. Radiguet las stapels middelmatige romans, omdat hij daaruit het beste de mechanismen van het schrijven kon opmaken. Hij zorgde ervoor dat Cocteau zich aan het schrijven van een gewone roman zette. Het werd *Le grand écart*, grotendeels gebaseerd op herinneringen aan jeugdliefdes, onder andere met de actrice Madeleine Carlier. De korte roman schijnt geschreven te zijn tussen 15 en 19 juni 1922. Eén van de lichtelijk ongeloofwaardige recordpogingen van Cocteau.



Trottoir

Il y a un coin de Paris (pas tout à fait au centre) qui ne ressemble à nul autre. C'est le trottoir entre la Madeleine et l'Opéra.
Dans ce parc aux biches, parmi les vrais piétons qui se dépêchent, flânent les putains et les tapettes. Les tapettes, seules ou [illegible], avec des hanches et des profils inquiets, car ces jeunes esclaves portent le faux uniforme, soit de zouaves, soit de marins, et craignent qu'on ne leur demande leur livret militaire.
Un agent de la sûreté, déguisé en cul-de-jatte (sic), surveille ces bêtes de luxe.
Parfois un nègre hagard entre ici dans un véhicule comme s'il voulait développer une photographie.
Les dames descendent de Pigalle par le Nord Sud.

De vriendschap tussen Cocteau en Radiguet had af en toe het karakter van een stormachtige liefdesverhouding. Cocteau beminde de jonge Radiguet, maar die voelde zich meer tot vrouwen aangetrokken. Hij beleefde een gecompliceerde liefde met de maîtresse van Modigliani, Beatrice Hasting. Cocteau was de jaloerse minnaar.

Vanaf 1919 waren de twee zeer regelmatig in elkaars gezelschap. Ze brachten samen vakanties door. Ze stimuleerden elkaar tijdens het werk, zonder dat een van de twee aan persoonlijkheid inboette. Samen schreven ze het toneelstuk *Le gendarme incompris* (1921) en de opera-comique *Paul et Virginie*, gebaseerd op het klassieke, sprookjesachtige boek van Bernardin de Saint-Pierre. De muziek zou door Erik Satie geschreven moeten worden, maar dit gebeurde nooit. De volledige tekst werd, vreemd genoeg, pas in 1967 in Italië uitgegeven.

Tijdens een vakantie in Le Picquey in 1921 met Cocteau schreef Radiguet meer dan de helft van *Le diable au corps.* Omdat hij lui was behandelde Cocteau hem als een schooljongen. Hij sloot hem op in zijn kamer om hem te dwingen verder te schrijven. Radiguet ontsnapte via het raam.

Het volgende jaar waren ze in gezelschap van Georges Auric in Le Lavandou. Radiguet installeerde zich als een schilder voor *La princesse de Clèves* en schreef *Le bal du*

comte d'Orgel. Cocteau nam *La chartreuse de Parma* als voorbeeld en schreef *Thomas l'imposteur.* Radiguet dicteerde zijn tekst aan Georges Auric die hem uittypte. Eén van de personages was gebaseerd op Auric zelf. Als hij weer een rake vondst hoorde, gniffelde hij en mompelde: ‘charmant’.

Gedurende het verblijf in Le Lavandou schreef Cocteau tevens gedichten (*Vocabulaire*) en het essay *Le secret professionel.* Het waren voor beiden gelukkige tijden.

In 1923 verscheen *Le diable au corps* bij Bernard Grasset en het was een enorm succes. Maar Raymond Radiguet stierf op 12 december aan een verwaarloosde tyfoïde infectie. Marsman heeft er een indrukwekkend gedicht aan gewijd: ‘Les soldats de dieu’.

De creatieve osmose tussen Radiguet en Cocteau is beslist uniek. De al te grote grilligheid, beïnvloedbaarheid van Cocteau kreeg dankzij de lucide wijsheid van Radiguet meer structuur. Cocteau gaf op zijn beurt Radiguet meer discipline en een wijdere artistieke horizon. Dali heeft, bij wijze van verzet, eens gezegd dat Picasso eigenlijk een dualist was. Bij Picasso klopt het in ieder geval niet. Bij Cocteau ten dele wel.

In zijn vlak na de oorlog verschenen essay-bundel *La difficulté d'être* zou Cocteau een door zijn extreme compactheid wat teleurstellend artikel aan Radiguet wijden. De laatste zin van het stuk is opvallend: ‘Dat is de reden, aangezien ik aan hem mijn kleine hoeveelheid helderziendheid dank, dat zijn dood me zonder richtsnoer heeft achtergelaten, niet in staat om mijn oeuvre te helpen en uit te rusten.’

In zijn voorwoord tot *Le bal du comte d'Orgel* schreef hij reeds: ‘De enige eer die ik opeis, is dat ik aan Raymond Radiguet tijdens zijn leven de illustere plaats heb gegeven, die zijn dood hem zal opleveren.’ Beide opmerkingen zijn overdreven en dus inexact; het zijn uitingen van liefde. Het sterven van Radiguet was voor Cocteau geen gewone dood, Radiguet was immers ‘een handschoen van de hemel’.

In zijn bekendste film *Orphée*, hij noemde deze ‘Mon Faust’, verschijnt aan het begin een jonge dichter, Cégeste; hij sterft spoedig door een aanrijding van een motor. Cégste was een echo van Radiguet. De dood van Radiguet stort Cocteau in de zwaarste depressie van zijn leven. Hij overweegt om geheel met schrijven te stoppen, denkt erover zelfmoord te plegen.

Op aanraden van de muziekcriticus Louis Laloy gaat hij, ter verzachting van het leed, opium gebruiken. Na korte tijd is hij verslaafd; alleen de opium geeft het leven nog enige glans.

Het is goed mogelijk dat hij al eerder, waarschijnlijk in 1917, opium had gerookt. Het middel werd in die tijd regelmatig door kunstenaars gebruikt. Ook Picasso spreekt er enkele keren over. Volgens hem was de geur van opium ‘de minst domme in de wereld’. De verslaving wordt, zoals te verwachten was, een probleem. In 1925 onderneemt Cocteau zijn eerste ontwenningskuur. Onder de vrienden die hem tijdens de kuur bezoeken bevinden zich Gide en Max Jacob. De laatste raadt hem als alternatief het katholicisme aan. Maar Cocteau vindt dat Jacob de bekering als een geneesmiddel voorschotelt.

Kort daarop zou Cocteau inderdaad een gecompliceerde flirt met de katholieke kerk beginnen. Jacques Maritain, die een vriend wordt, wil Cocteau bekeren. In 1926 schrijft Cocteau hem een lange brief, *Lettre à Jacques Maritain.* En van de beste essays die hij heeft geschreven. Thema is de poëzie, de religie, de goedheid. Waar staat de dichter? De brief houdt inderdaad een toenadering tot het geloof van de gekwelde Cocteau in. De kerngedachte van het stuk is dat de poëzie niet, als voorheen, bij de partij van het duistere, het demonische moet worden gerekend, maar bij het rijk van God. 'Mijn luiheid,' schrijft hij, 'houdt ervan om opdrachten te ontvangen. Van wie zou ik ze kunnen ontvangen, als ze niet van God kwamen?' De religie overtuigt zijn 'onbesliste intelligentie' met haar 'algebra van liefde'. De brief veroorzaakte, vooral in katholieke regionen, veel opschudding. Maritain antwoordde in een eveneens lange open brief: *Réponse à Jean Cocteau.*

Het jaar daarop, 1927, onderneemt Cocteau, door toedoen van dezelfde Jacques Maritain en diens vrouw, een tweede ontwenningskuur in de dure kliniek van Saint-Cloud. Coco Chanel betaalt voor hem de kosten. Hij houdt een 'dagboek van een genezing' bij, dat later onder de eenvoudige titel *Opium* zal verschijnen. Hij draagt argumenten pro en contra de opium aan. Het geheel is meer essay dan dagboek. Het is een van de meest karakteristieke

voorbeelden van het denken van Jean Cocteau. Korte, grillige, elektrificerende notities. Het lijden, het lichaam, het verleden, film, poëzie, Proust, Picasso en andere onderwerpen worden snel neergezet alsof het om de in schoonheid verbijsterende of ook weer beklemmende flitsen uit een droom gaat. De dichter wordt omschreven als ‘de revolutionair van de ziel’.

De eerlijkheid van de verslaafde - die scherpziend blijft - is harder en eenzelviger dan die van de nuchtere. Een verslaafde is altijd eenzaam omdat het middel tussen hem en de anderen staat. Cocteau sleept harde diamanten uit het vuur van zijn ziekte. *Opium is een van de vele boeken die hij met pentekeningen illustreert. Vele ervan zijn zo beklemmend als hallucinaties. Ze behoren tot het kleine aantal strikt autobiografische tekeningen uit zijn oeuvre. Deze stammen bijna zonder uitzondering uit de jaren twintig. Eerder viel hij op met uiterst simpele, vaak geestige karikaturen van tijdgenoten. Zijn allereerste schetsen, die in diverse bladen verschenen, signeerde hij met de naam van zijn hond: Jim.*

Tijdens zijn verblijf in de kliniek schreef hij in zeventien dagen Les enfants terribles. De laatste pagina's van het boek werd plotseling in zijn hoofd geboren. Hij was verlamd van schrik dat hij de zinnen kwijt zou raken en bovendien een boek zou moeten schrijven, dat deze zinnen waardig zou zijn. Tijdens het neerschrijven van het boek draaide hij continu het nummer ‘Make Believe’ van *Showboat.* Mensen die het boek gelezen hebben, zei hij in *Opium*, zouden onderwijl dit nummer moeten spelen.

Jaren later schrijft hij een brief aan Jean-Marie Magnan dat hij zonder de opium ongetwijfeld niet de moed had gehad om een aantal van zijn werken te schrijven. Tot 1940 zou het gebruik van opium regelmatig terugkeren.

Cocteau de opiomaan, is dezelfde Cocteau die in *Le passé dénifi*, in navolging van Baudelaire schrijft: ‘De decadentie is het extreme punt van de civilisaties. Leve de decadentie.’ Een dubieuze uitpraak. Het is ook de Cocteau die vaak het verwijt krijgt dat de natuur niet in zijn werken voorkomt. Het is de kunstenaar die wordt achtervolgd door dromen en visies, gewikkeld in een grillige, beklemmende intensiteit. Maar de geladen, vaak grillig verlichte intensiteit die hem omgeeft, wordt altijd helder vorm gegeven en verwerkt; soms bijna exact.

Cijfers spelen een grote rol in zijn werk. In het lange gedicht ‘l'Ange Heutebise’ is dat het cijfer 13. Orphée vangt in de gelijknamige film aanvankelijk dichtregels via de radio in de Rolls Royce - stem uit de hemel - op; even later zijn het geen dichtregels meer, maar alleen nog getallen. ‘De kunst, dat is de verwarmde wetenschap,’ zegt hij in *Le coq et l'arlequin.*

De romanticus liet zich meeslepen door zijn eenzaamheid, zijn visies, zijn neerslachtigheid, zijn bizarre grotten. Een enkele onder hen, Novalis met name, zocht een combinatie tussen helder, evolutionair denken en donkere, hevige poëzie.

Cocteau erft de wijde, hyper-persoonlijke gevoeligheid van de romantici, maar hij moet de vinger aan de pols houden. Zinloos om met alleen maar grootse gebaren de eenzaamheid in te gaan. De dichter zoekt de ‘surréalité’, zoekt daarin de wetten. Hij activeert het leven door het onderste getrouw, zuiver op te diepen. Er moet ‘waarheid’ in het gedicht zijn. Poëzie toont, als het doorzichtige model van een huis, de omtrekken van het leven. In het gedicht ‘Par lui-même’ (1927) schreef hij:

> J'ai donné le contour a des charmes informes;
> Des ruses de la mort la trahison m'informe;
> J'ai fait voir, en versant mon encre bleue en eux,
> Des fantômes soudain devenu arbres bleues.

In 1923 verschijnt een van zijn poëtische meesterwerken, het gedragen en intieme *Plain Chant* (van: planus cantus - een term uit de Gregoriaanse muziek). Het is, onder invloed van Radiguet, simpele taal. Er is een sterk wisselend, maar altijd vloeiend ritme. Er ligt de glans van een groot verdriet, een angst ook over deze bundel.

> Mauvaise compagne, espèce de morte,
>   De quels corridors,
> De quels corridors pousses-tu la porte
>   Dès que tu t'endors? ...

De fascinatie met het verdwijnen, de metamorfosen van de ziel waar Cocteau altijd geboeid door is gebleven. In zijn films loopt men via spiegels naar ‘het andere rijk’. De aangesproken geliefde moet, hoewel de vorm vrouwelijk is, Radiguet zijn. In een ander gedicht heet het: ‘Toi de

chiffre dix-neuf et moi de chiffre trente.' Toen het geschreven werd, was Radiguet negentien en Cocteau drieëndertig.

Er is nog een andere spiegelfunctie in *Plain-Chant.* Veel gedichten hebben als gegeven dat de engel hem ertoe drijft een gedicht te schrijven. Hij spreekt de engel aan:

> Tu sais quel est sur ta carte
> Mon mystérieux chemin,
> Et dès que je m'en écarte.
> Tu m'empoignes par la main.
> Ange de glace, de menthe,
> De neige, de feu, d'éther,
> Lourd et léger comme l'air,
> Ton gantelet me tourmente.

De engel is op zijn beurt weer een vazel van de muzen. 'Ange, soldat des neuf soeurs.' In het derde en laatste deel van *Plain-Chant* figureren de muzen als de ware hoedsters van de poëzie. De engel zet de deur naar het rijk van de muzen open. Hij sluit hem weer als het werk gedaan is. 'J'entends l'ange/ la porte refermer sur vos grands corps distraits.' In latere bundels, en vooral in *Clair-Obscur* (1954), komen de muzen terug. Het is hier de plaats om erop te wijzen dat Cocteau geen symbolist was. De engel, de muzen, het zijn niet alleen suggestieve, weelderige beelden voor hem, maar vooral werkelijkheden.

Cocteau had, wat je zou kunnen noemen, een mythisch bewustzijn. In die zin is hij, in de poëzie, verwant aan William Blake en Rainer Maria Rilke. Het bekende gedicht 'l'Ange Heurtebise' (1925) heeft zelfs de vormgeving van een engel. De engel, patroon en tegenstander, ziet de dichter op de vingers en verlangt dat hij onvoorwaardelijk schrijft. Maar je zou ook, demythologiserend, kunnen zeggen: de engel, dat is de zucht naar perfectie, naar buitentijdse zuiverheid. Een even bittere stimulans, als vijand.

Onvoorwaardelijkheid kan bij Cocteau tot bezetenheid stijgen. Er is een curieuze omschrijving van Jean Marais die hem in enkele dagen het toneelstuk *Les parents terribles* ziet schrijven. Totale concentratie, een gepijnigd en zelfs vervaarlijk gezicht; een man waar je op straat met een grote boog omheen zou lopen. Het wordt bevestigd en aangevuld door een opmerking van Marguerite Yourcenar in *Les yeux ouverts*: 'Bij Cocteau kon je soms ineens een soort grootheid aantreffen; een vreemde grootheid die veel weg had van occulte macht.' En verder voegt ze daar aan toe: '... maar ik had de indruk dat hij verdeeld was tussen zijn gaven, ik durf wel zeggen, zijn genie (*Plain-Chant* is beslist een van de mooiste gedichten van onze taal) en zijn pogen om de dichter te blijven die in de mode was.'

De eenzelvige stem van de eenzame dichter; de wendbare, tegemoetkomende toon van de kunstenaar. Cocteau was zich van het probleem zo goed bewust dat hij zich decennia lang bijna dwangmatig bezig hield met het verschil tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid. Ik ben de beroemdste, minst bekende dichter, noteert hij herhaaldelijk. Tegen Picasso zegt hij, terwijl deze werkt aan de muurschildering *La guerre et la paix* in Vallauris: 'De enige kans die me rest is om ontdekt (découvert) te worden; jou wacht de eer om herontdekt (récouvert) te worden.' (*Le passé defini*)

Het is verre van onzin, maar de obsessieve terugkeer van dit thema werkt vermoeiend en geeft al snel de indruk dat de dichter een ander spiegelgevecht met zichzelf via het publiek uitspeelt. Hij heeft er, tot aan 1950 in ieder geval, veel aan gedaan om in de schijnwerpers te blijven. Als hij onderweg iets van zichzelf verloren

heeft, concentratie en eenvoud, is dit niet verwonderlijk. Is zijn telkens herhaalde klacht van de onzichtbaarheid niet grotendeels het verlangen om hiervoor schadeloos gesteld te worden?

Na 1945, les années folles zijn voorbij, wordt het steeds duidelijker dat Cocteau, ondanks alle vrienden, een eenzame is. *La difficulté d'être*, *Le passé defini*- het zijn boeken van een eenzame, die inmiddels zijn eigen verschrikkelijke vijanden goeddeels getemd heeft. Er rijst eerder het beeld van een brede Goetheaanse mildheid op, dan die van de poète maudit. Capitulatie is nergens te bekennen, tolerantie en een lichte vermoeidheid wel.

Eenzaamheid

Cocteau was ook een eenzame omdat hij consequent naar de anderen bleef verlangen. De foto's getuigen ervan. Dit in tegenstelling tot iemand als Gide die langzamerhand op een heel Oosterse wijze lijkt te stollen en zich inkapselt in zijn eigen universum. Bij Cocteau merk je dat hij, vooral na 1950, iets vervreemd raakt van de tijd waarin hij leeft. Parijs vindt hij een dwaze en derderangs provinciestad geworden (*Le passé defini*). Voor een buitenlands televisieprogramma moet een bekende persoonlijkheid, representatief voor Parijs, opdraven. Aanvankelijk vraagt men Cocteau, maar op het laatste moment wordt hij vervangen door Brigitte Bardot!

Op een foto uit 1924 zitten Georges Auric en Cocteau op een terras in Villefrache-sur-Mer. Wat intrigeert is de gepijnigde, de zowel lucide als dierlijke blik van Cocteau. Een blik die hier veel weg heeft van Kafka. Beiden werden geobsedeerd door eenzaamheid, maar in geheel andere zin. De verlatenheid van Kafka is de bureaucratische, door god als een schim omspeelde, ogenschijnlijk zinloze wereld. De individuen doorkruisen als atomen deze wereld, maar de verbanden die ze met elkaar hebben zij alle vervalst door afspraken en regelementen.

Kafka is een van de dichters onder de schrijvers; Cocteau een van de schrijvers onder de dichters. Zijn eenzaamheid is romantischer van oorsprong. De dichter die in een te kale wereld zijn eigen mythes moet aankleden, geloofwaardig moet maken. De dichter die terzijde staat, maar anderzijds als een gids de emotionele kluwen in handen houdt; als de draad van Ariadne.

Een Cocteau die een teruggetrokken, vrij eenzelvig, door geen bekendheid verlicht bestaan had geleid - als Kafka -

had misschien makkelijk aan een felle verblinding, aan een curieuze eenzaamheid ten prooi kunnen vallen. Dat dit, bij de mythologische dimensies van zijn werk, niet is gebeurd, is waarschijnlijk voor een groot deel te danken aan dezelfde roem, die hem later zou hinderen. ‘Het meesterwerk van Cocteau, dat was zijn leven,’ zei een vriendin eens.

Het is de vraag in hoeverre het uit een instinct voor zelfbehoud was, en in hoeverre uit een hoog ontwikkeld gevoel voor vriendschap, maar een extreme openheid en zelfs luciditeit wat betreft het dagelijks gebeuren hebben Cocteau altijd begeleid. Geen verheven orgeltonen ver van de wereld, geen dronkenschap, geen séances als bij Stefan George of Mallarmé. Alleen de egale, verbredende verlichting van de opium.

Cocteau heeft zich als slachtoffer en triomfator in zijn leven opgesteld. Het is geen loze formule, want van andere kunstenaars vermoed je het wel, maar zie je nauwelijks in de rol van slachtoffer. Cocteau praat in *Opium* over zijn lijden en bitterheid. In *La difficulté d'être* is een hoofdstuk ‘De la douleur’. Tijdens de opnamen van de film *La belle et la bête* (1946) doet hij een ernstige huidinfectie op door het voortdurend werken onder de lampen. Hij filmt door en beschrijft het in een dagboek dat hij onderwijl bijhoudt. (*La belle et la bête. Journal d'un film*)

Maar even snel neemt hij weer afstand en zoekt de zon op. ‘Wie niet met Jean Cocteau gelachen heeft,’ zei een vriend van hem, ‘weet niet wat la joie de vivre inhoudt.’

De tegenstelling uitbundigheid en lijden, enthousiasme en kwelling komt steeds terug in zijn biografie. Arletty legt er in een korte herinnering aan hem de nadruk op dat hij ‘un enthousiaste’ was. Maar de opiomaan, de dichter die zijn vrienden Roland Garros, Raymond Radiguet en - in de Tweede Wereldoorlog - Jean Desbordes verliest, zie je op foto's af en toe peilloos en bijna verschrikt de lens in staren. De dichter riskeert telkens zijn evenwicht, maar hij kent ook ‘des temps royales’.

De kern van de zowel zelfzuchtige als altruïstische, zowel grootmoedige als ijdel-eigenzinnige houding van de dichter, is al vervat in een passage uit *Le secret professionel.* De alinea komt voor in een schets van het ‘angelisme’, een theorie over de persoonlijkheid die het ‘droit divin’ van de dichter of dichterlijke

persoonlijkheid bij de hand neemt. Cocteau omschrijft het als volgt: ‘Ongebondenheid, egoïsme, teder medelijden, wreedheid, het lijden aan contacten, zuiverheid in de uitspatting, mengeling van een sterke smaak voor de genoegens van de aarde en van geringschatting daarvan, naïeve amoraliteit...’ Eigenzinnigheid loopt als een rode draad door de begrippen heen. Tenslotte leidt het tot een van zijn kernachtigste uitspraken: ‘Een mens moet vrij en verdacht zijn.’

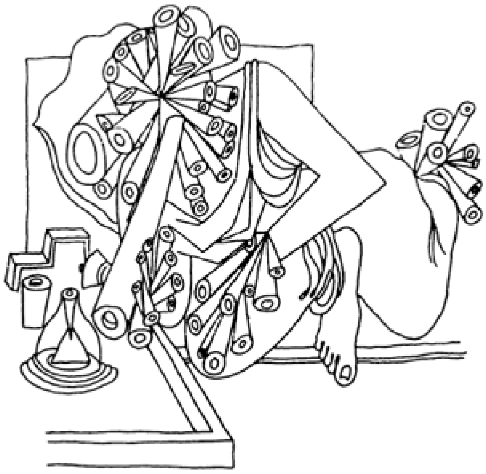
Het latere werk

Zijn poëzie na 1940 is over het algemeen afstandelijker. Tussen 1927 en 1941 geeft hij geen nieuwe bundels uit, maar onder meer uit een suite poétique van zo'n 150 gedichten bij de autobiografie van Jean Marais, blijkt dat het schijven altijd doorging.

De jonge Jean Marais had Cocteau in 1937 leren kennen. Na Radiguet werd hij zijn belangrijkste vriend. Maar was Radiguet de subtiele, raadselachtige, eigenzinnige mentor, Marais was eerder een harde, nobele, bijna primitieve schoonheid in Cocteaus leven. Hij prees in hem de onverzettelijkheid van zijn innerlijk. Marais' eerste rol in een stuk van Cocteau was in *Les chevaliers de la table ronde*, zijn lyrische bewerking van de koning Arthur-legenden. Nog in hetzelfde jaar schrijft Cocteau, speciaal voor Marais en Yvonne de Bray, *Les parents terribles.* Marais zou voor een groot deel het gezicht van de belangrijkste films van Jean Cocteau bepalen. *L'éternel retour*, *La belle et la bête*, *L'Aigle à deux têtes* en *Orphé* worden, kan je wel stellen, in de eerste plaats door Jean Marais gedragen. Het romantische *L'éternel retour* betekent voor Cocteau een terugkeer naar de film, na het dertien jaar eerder opgenomen grillige en surreële werk *Le sang d'un poète.*

Twee jaar later verfilmt hij het sprookje *La belle et la bête.* Hij gaat lange discussies aan met de cameramensen die met trucages willen werken. Hoe feëriek de film, met de décors van Christian Bérard, ook is, bij moet nuchter opgenomen worden. Liefde voor de menselijke maat, voor het handwerk ook, kenmerken Cocteau eveneens tijdens de filmproduktie. Hij heeft een hekel aan films die met een

overdaad aan kunstmatige lokmiddelen werken. Na het in 1959 gemaakt *Le testament d'Orphée* keert hij de cinema - dixième muse noemde hij haar eens - de rug toe. 'Jusqu'au nouvel ordre,' is de wat mysterieuze verklaring die hij eraan toevoegde.



Léone en *La crucifixion* zijn de twee belangrijkste langere gedichten uit het latere poëtische werk van Cocteau. Beide werden kort na de oorlog uitgegeven. *Léone* is de verbeelding van een sfinx-achtige inspiratrice. De vrouw heeft leeuwinneklauwen. Ze is een persoonlijke vorm van een muze: zijn muze.

La crucifixion is Cocteaus moeilijkst toegankelijke, in weerbarstige taal geschreven versie van de kruisiging. Een visionair gedicht, waarbij de schrijver te werk gaat als de oude Vlaamse schilders, alsof hij zelf bij de kruisiging aanwezig was. Tenslotte noemt hij zichzelf ook - 'op zijn knieën naast het kruis'.

Even na de publikatie van dit werk vestigt Cocteau zich in Milly-la-Forêt. Hij komt van nu af aan minder in Parijs, onttrekt zich aan veel sociale activiteiten en verblijft, vooral 's zomers, regelmatig aan de Côte d'Azur.

In hetzelfde jaar waarin hij met behulp van Jean Marais het huis in Milly koopt, verschijnt de al genoemde essaybundel *La difficulté d'être.* De toon is radicaal verschillend van die van vorige essays. De veelal korte hoofdstukken hebben een geserreerde en improviserende stijl, geheel in de geest van de Franse moralisten uit de zeventiende en achttiende eeuw. De stukken hebben titels als 'Du gouvernement de l'âme', 'Du rire', 'Des mots', 'De la ligne', 'De la beauté'.

Het volgende essay is het grillige en lucide *Le journal d'un inconnu* (1952). Het neemt een unieke plaats in zijn oeuvre in, in zoverre als de dichter zich op zijn eigen manier buigt over de vindingen an de moderne wetenschap. Vreemde lijnen, vreemde vermoedens worden hier uitgewerkt. Thema is het zowel voor de poëzie als de moderne natuurwetenschap essentiële gegeven van de onzichtbaarheid. Een thema dat de dichter - adept van Orpheus - altijd al had omspeeld. De onbekende is Cocteau zelf. 'Mijn nacht is in volle dag geschreven,' had hij ergens gezegd. Dat hij niettemin onbekend blijft, is omdat niemand de taal van de dichter kan ontcijferen, maar wel de decorstukken van alledag herkent. In een ander stuk ging hij zelfs zover om de poëzie als een taal voor de dichters onderling te beschouwen. Een geheimtaal, waarmee zíj elkaar kunnen begrijpen.

Cocteau, de scherpzinnige rechter, de vlugge, witte broeder van de poètes maudits, wordt in 1955 tot de Académie Française toegelaten. Het zwaard dat hij bij de aanvaarding draagt is door hemzelf ontworpen. André Maurois antwoordt hem. Picasso blijkt, bij hem vergeleken, nog altijd de anarchist, door er wrange grappen over te maken. Hetzelfde jaar wordt hij gekozen in de Académie Royale

van België. Hij moet er spreken over Colette - eertijds zijn vriendin. Het jaar daarop wordt hij, op dezelfde dag als W.H. Auden, doctor honoris causa in Oxford. In 1960 wordt hij benoemd tot Prince des poètes.

Een regen van eerbewijzen daalt neer op zijn schouders en hij vraagt zich op de hem kenmerkende manier af of het niet met overtredingen tegen de eisen van de eenzaamheid - mantel der dichters - te maken heeft, dat hem dit alles ten deel valt. ‘Onder mijn omhulling van eer, wat een eenzaamheid,’ schrijft hij aan een vriend.

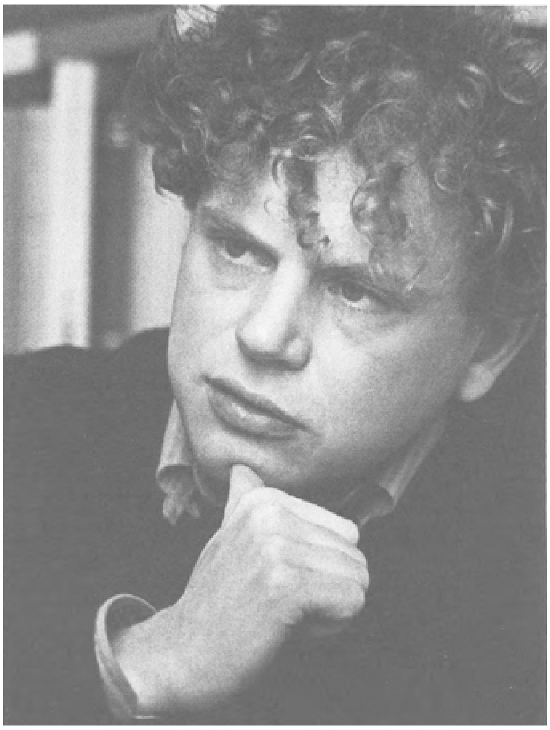
Er is een fragment van een filmpje uit de jaren dertig. Jean Cocteau en Salvador Dali maken naast elkaar op een groot wit doek een tekening. Het schilderen wordt iets versneld afgedraaid; de twee signeren beiden even extravagant, maken een lichte buiging voor de camera en verdwijnen uit beeld. Cocteau en Dali gebruikten beiden op een geheel eigenzinnige manier de publiciteit. Dali is de intellectueel en anderzijds de clown; hij werkt misverstanden bewust in de hand en vat détails aan om zijn legende almaar grilliger te maken. Cocteau is de dichter met een overdosis charme; hij gaat voor een dichter met een opvallende losheid, vriendschappelijkheid, maar ook plezier om maskers in het dagelijks leven te gebruiken te werk. Dali onderstreept zijn détails, zijn verwarring, zijn grilligheid in zijn eigen werken en boeken. Cocteau is daarentegen in wezen gebrand op eerlijkheid, op scherpe contouren. André Fraigneau vraagt hem in een aantal later gebundelde gesprekken voor de radio, wat hij mee zou nemen als zijn huis in de brand vloog. Hij antwoordt: ‘Ik zou het vuur meenemen.’ Dali zou alles meenemen wat door hem gesigneerd was.

Over de dichteres Edith Sitwell heeft men zich afgevraagd

in hoeverre ze tot de history of publicity behoorde en in hoeverre tot de history of poetry. Jean Cocteau heeft in beide rijken zijn sporen achtergelaten; maar de dichter is het goud en het licht, de publiciteit de wind. Er is een prachtige brief van Edith Sitwell aan Cocteau, gedateerd 2 december 1952. Er staan de volgende regels in: ‘Ik ken u als een van de zeldzame mannen die genie in alle kunsten hebben. (...) In alles wat u schrijft maakt u het leven en droom ondeelbaar en zowel dit leven als deze droom hebben de macht van een grenzeloze ontkieming. (...) en alles wat u aanraakt is tegelijkertijd werkelijkheid en droom en deelt aan uw lezers een buitengewone, een vurige kracht van leven mee.’

‘Een genie in alle kunsten’, had iemand Cocteau beter kunnen karakteriseren?

Het jonge volk



Joost Niemöller
In gesprek met Bas Heijne
Ik voel me niet gebonden aan deze generatie

In deze vierde aflevering van *Het jonge volk*, een serie interviews met jonge Nederlandse schrijvers, wordt gesproken met Bas Heijne: 'Een deel van die hele vernieuwingsdrift van die nieuwe generatie is natuurlijk inderdaad een farce.'

Bas Heijne (Nijmegen, 1960) schreef de roman *Laatste woorden* (1984, uitg. Tabula), de bundel reisverhalen *Vreemde reis* (1987, uitg. Bert Bakker) en korte verhalen die verspreid gepubliceerd werden. Hij studeerde af in de Engelse taal en letterkunde. Journalistiek en essayistisch werk van hem verscheen in De Tijd, NRC, HP, VN en De Groene Amsterdammer. Hij vertaalde werk van E.M. Forster, Evelyn Waugh en J.R. Ackerly. Hij werkt aan een roman getiteld *Suez.*

In een column in NRC-Handelsblad schreef je dat maar weinig schrijvers de kunst van het bewonderen machtig zijn.

Dat stukje schreef ik naar aanleiding van het Couperus Gala, dat ik vorig jaar in de Amsterdamse Balie presenteerde. Vijftig sprekers waren daar uitgenodigd om iets te vertellen over Couperus. Wat me opviel was dat een aantal literaten, mensen die met schrijven hun brood verdienden, zich er zo gemakkelijk vanaf maakte door als vermoeide schoolmeesters over het werk van Couperus te spreken. Echte bewondering wordt in de literatuur kennelijk niet op prijs gesteld. Als je ziet hoe er nu gereageerd wordt op Sartre; alsof de man eigenlijk maar een paljas was. Dat gemakzuchtige, denigrerende toontje staat me heel erg tegen. Het is een bepaalde vermoeidheid die zich overal verspreid heeft, voortkomend uit onwil om je echt ergens in te verdiepen. Het hoeft heus niet altijd opbouwende kritiek te zijn, er mag best wel eens de zweep over gelegd worden. Maar dan moet je het wel goed doen en niet op die toon van 'we weten waar we het over hebben'.

Waar ligt de grens tussen bewondering en dweepzucht?

In het begin kunnen er bepaalde dingen in een oeuvre zijn die je direct aantrekken. Er treedt dan een soort verliefdheid op. Later krijg je een meer gefundeerde kijk en daar begint de bewondering. Ik ben een bewonderaar van de romans van E.M. Forster, maar ik zou een betoog kunnen houden waarin ik al die boeken neersabel want ik heb ook zeker argumenten tegen. Dat is iets anders dan Boudewijn Büch die maar blijft roepen hoe goed Goethe is, zonder ook maar een enkel steekhoudend argument te berde te brengen. Dat is dweepzucht.

Wat zijn de elementen die je direct aantrekken in iemands werk?

Ik kwam van de ene op de andere schrijver. Het begon bij Oscar Wilde, die me nu niet meer zo interesseert. Van Wilde kwam ik op Forster. Allebei veel aandacht voor stijl, maar vooral voor dialogen. Hetzelfde zie je bij Evelyn Waugh. Wat die op het eerste gezicht zo verschillende schrijvers verbindt is dat ze duidelijk in het 'social domain' geworteld zijn. Ze schrijven over het maatschappelijke verkeer tussen mensen. Ze staan in de wereld. Dat trekt me aan. Ook Lord Byron heeft dat. Als Byron metafysisch wordt dan klinkt het allemaal heel onbeholpen. Byron schreef beter vanuit wat hij zag dan vanuit zijn verbeelding.

Ook Couperus had veel aandacht voor de omgangsvormen.

In een bepaalde periode heeft Couperus veel met Forster te maken. *Langs lijnen van geleidelijkheid* begint vrijwel hetzelfde als *A Room with a View.* Het is ook in hetzelfde jaar geschreven. Forster heef *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan* gelezen. Hij vond het wel goed, maar geen meesterwerk omdat het uitging van iets vanzelfsprekends, namelijk ouder worden. Daar kun je natuurlijk over twisten. Ze hebben geen persoonlijk contact gehad, terwijl er toch veel was dat ze verbond: hun liefde voor Italië, hun homoseksualiteit.

Je interesse gaat vooral uit naar het begin van de eeuw.

Toen werd een vertrouwde wereld steeds chaotischer en onbegrijpelijker. Forster hield na *A Passage to India* veertig, vijftig jaar zijn mond omdat hij niet meer verder kon. Hij zei dat hij de moderne wereld niet meer onder woorden kon brengen. En dan Waugh die steeds somberder werd in zijn visies en uiteindelijk vluchtte in het katholicisme. Dat spanningsveld; aan de ene kant het besef van een orde, aan de andere kant de confrontatie met de chaos. Mij interesseert juist die overgangsperiode van na de Eerste Wereldoorlog; een oorlog waarvan de culturele betekenis sterk onderschat wordt. Ik denk ook omdat ik wel behoefte heb aan een morele visie. Ik denk dat ik sentimenteel ben in de goede zin van het woord; ik wil de lezer beter uit een boek laten komen dan toen hij begon. Maar in het besef dat dat het allermoeilijkste is wat er is.

Zo'n boek als *Less than Zero* van de jonge Amerikaanse schrijver Brett Easton Ellis, de pure gevoelloosheid en daar verder niets tegenover stellen, dat zegt mij niks.

In je eerste boek, Laatste woorden, *is er ook weinig hoopvols.*

Dat is waar. Ik zag toen ook weinig lichtpuntjes. Het boek speelt in het Amsterdamse kunstenaarsmilieu en in Nederland vond ik de kunst erg steriel geworden. Daar word ik overigens nog steeds mee geconfronteerd; de kunst die telkens meer aan betekenis inboet, de vervlakking. Een vervlakking die samenhangt met een overaanbod.

De dood van de roman wordt niet veroorzaakt doordat er steeds minder worden geschreven, maar juist veel te veel. Niemand lijkt aan die produktiedwang te ontkomen en dat terwijl we de boekenbijlages al niet meer door kunnen worstelen. De hoofdpersoon in *Laatste woorden* weet daar niets tegenover te stellen, dat is waar. Het meest positieve is nog wel dat hij zich tenminste realiseert dat hij geen echte schrijver is en ermee stopt.

Kom je zelf als schrijver moeilijk op gang?

Mijn beide boeken zijn wel behoedzaam. Mijn eigen persoonlijkheid ontbreekt nog in *Laatste woorden*; waar ik zelf als schrijver sta laat ik in het midden. In *Vreemde reis*, mijn tweede boek, benader ik stap voor stap waar het me om gaat. Pas in het laatste verhaal kom ik echt tot puur autobiografisch schrijven. Na *Vreemde reis* heb ik niet meer het gevoel dat ik eigenlijk nog op gang moet komen. Ik weet wel dat ik nu weer een echte roman moet schrijven, niet een bundel reisverhalen als *Vreemde reis.*

In de HP stond dat Bas Heijne nu pas wist waar hij over wilde schrijven. Dat is natuurlijk ten dele waar, maar het is niet zo dat ik bezig ben geweest mijn probeersels op de markt te brengen. Op dat niveau ligt het niet; als je iets publiceert dan moet het ook het lezen waard zijn. Maar het ligt wel voor de hand dat je nog een hele ontwikkeling zult doormaken als je op je tweeëntwintigste debuteert. In die zin is *Vreemde reis* een ontdekkingsboek dat nog een vervolg zal krijgen.

Je hebt na Laatste woorden *lang gewacht met het schrijven van een nieuwe roman.*

Ik weet eigenlijk niet goed waarom. Er waren veel dingen die zich aanboden. Ik heb gestudeerd, vertaald, stukken geschreven. Er is nooit sprake geweest van een creatieve verlamming. Er zijn nu eenmaal mensen die elk jaar een roman afleveren en mensen die dat niet doen. Het is toch niet uitzonderlijk idioot om vier jaar lang geen roman te schrijven? Dat soort verwachtingspatronen vind ik vrij ergerlijk; er is geen wezenlijke belangstelling voor het boek dat je hebt geschreven, er is alleen belangstelling voor je volgende boek. Ik ben nu eenmaal niet iemand die 25 romans zal schrijven. Voor een nieuw boek moet er ook iets nieuws gebeurd zijn, een ontwikkeling hebben plaatsgevonden. Ik heb wel ambitie, maar het is niet zo dat ik mezelf in encyclopedieën tegen wil komen. Dat soort dingen heeft geen enkele realiteit voor me. Wat er toe doet is dat ik mijn tweede boek beter geslaagd vind dan het eerste.

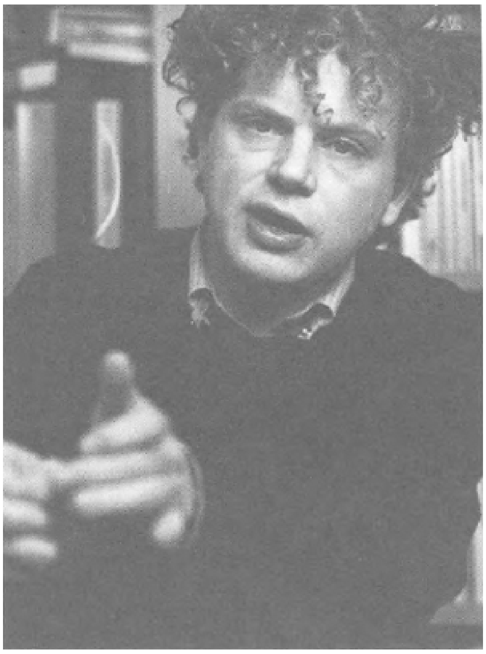
Gaat je ontwikkeling meer in de richting van het engagement?

Dat speelt steeds meer een rol, ja. Maar ik verzet me tegen het gedwongen engagement; pamfletten verpakt als romans. Een roman kan nu eenmaal nooit uitsluitsel geven. Maar hoe het dan wel moet? In *Vreemde reis* heb ik het in zoverre opgelost dat er niet heel sterk iets wordt uitgedragen. Maar het is wel voelbaar. De dreiging van Tsjernobyl als ik in Italië ben voor een stuk over Lord Byron. Of als ik het over schrijvers als Martin Amis en Edmund White heb in het titelverhaal, hoewel dat natuurlijk wel erg dicht in de buurt van de journalistiek komt.

Op zich geloof ik dat het mogelijk is een actuele ideeënroman te schrijven, zonder pamflettistische antwoorden aan te dragen. Een boek als *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk raakt wel degelijk bepaalde kwesties die op dit moment spelen. Maar als er wordt gesproken over meer straatrumoer in de Nederlandse romans dan wordt daar meestal mee bedoeld dat er om de zoveel pagina's een heroïnehoertje moet rondlopen. Dat is voor mij engagement van de krantekoppen.

Het gaat mij om de grotere verbanden. Zoals je die ziet in *Money* van Martin Amis. Dat is voor mij dè roman van de jaren tachtig, veel meer dan *Less than Zero* van Bret Easton Ellis. Het heeft ook wel z'n zwakke kanten hoor, zoals die typisch Engelse neiging om er perse een enorm sterke plot in te doen, er een detective van te maken. Maar het is geslaagd in die zin dat de macht van het geld er in voelbaar gemaakt wordt en dat op een uitzinnige manier. Het meest

banale omarmen en daar literatuur van maken. Meestal is de ik-figuur toch het ideaalbeeld van de schrijver zelf, maar deze John Self in *Money* is bijna een uitdaging aan de critici om hem als personage niet serieus te nemen.



Men is hier gewend alles zo letterlijk te nemen. Dan krijg je dat soort absurde discussies als over *Mystiek lichaam*, waarbij de schrijver met zijn personages geïdentificeerd wordt. Ik ben bang dat het in de volksaard zit, want als je de kritieken van toen over Couperus leest dan zie je hetzelfde. Alles maar letterlijk willen nemen en daarmee geen gevoel hebben voor wat een roman eigenlijk is. Een boek als *Money* staat de Nederlander dan ook niet aan. Toch is dat wel degelijk een boek met een morele visie.

Je bent nu bezig aan een roman, Suez.

Dat boek speelt aan het begin van de eeuw. Aan boord van een schip dat door het Suezkanaal vaart. Het schip is onderweg naar Nederlands-Indië, maar de roman handelt alleen over anderhalve dag aan boord. Een bijna klassieke situatie van twee mannen en een vrouw. Het is eigenlijk een toneelstuk in romanvorm. Het is geen boek over actuele kwesties. Toch denk ik dat een heleboel dingen die nu belangrijk zijn toen ook al speelden. Ook Couperus maakte zich al druk over het feminisme. Alle dingen waar wij ons nu druk over maken hebben een voorgeschiedenis die zo'n honderd jaar terug gaat. Nu vallen de verschijnselen moeilijker te herkennen. In die tijd deed het zich geïsoleerder voor. Dat is de enige reden dat ik een boek wil schrijven dat honderd jaar geleden speelt.

Is het vertalen van romans voor jou een leerproces?

Stilistisch wel. Je gaat echt in de clinch met een boek. Het valt dan ook sneller door de mand. Bij de meeste boeken die je vertaalt denk je: nou ja. Slechts een paar boeken blijven overeind. Maar een boek als *Scoop* van Evelyn Waugh, dat ik nu net vertaald heb en nog steeds bijzonder grappig vind, blijkt structureel eigenlijk heel zwak.

In z'n losheid deed Scoop *me aan* Laatste woorden *denken.*

Ja, dat is een boek dat sterk tegen Waugh aanleunt. Zeker qua stijl en techniek. In *Laatste woorden* komt een enorme negerin voor, een zangeres. Sommigen vonden dat dat niet kon, dat het overdone was. Maar ik heb die hele scène uit een biografie over Bessie Smith gehaald. Het meest realistische van het boek zit juist daar!

Uitbundigheid mag niet in Nederland.

Nou ja, dat klinkt meteen zo miskend. Het interesseert me helemaal niet wat mag en wat niet mag. Zeker na het schrijven van *Vreemde reis* ben ik ervan overtuigd dat je gewoon precies moet doen wat je niet laten kan. Het is natuurlijk pijnlijk als de respons van een laag niveau is. Wat ook vaak gebeurt. Mijn naam wordt in verband gebracht met mensen waar ik geen enkele verwantschap mee voel. Dat soort vergelijkingen zijn altijd sterk op leeftijd en geslacht gericht.

Zijn er geen schrijvers van jouw leeftijd die jou interesseren?

Nee, als iemand echt agressie opwekt, dan vind ik het niet zo erg om namen te noemen, maar vaak concentreert alle aandacht zich op dit soort uitspraken. Ik vind wel dat er tussen de schrijvers van mijn generatie een aantal ècht schrijver zijn, voor wie het meer is dan een gezelschapsspel.

Je kunt ook te vaag worden. In een ander stukje in NRC-Handelsblad, getiteld 'Vadermoord', noem je ook geen namen en het is mij dan onduidelijk waar je het eigenlijk over hebt.

Het ging me in dat geval om een houding in het algemeen. Om de onwil bij de generatie critici en columnisten die nu in de kranten schrijft om eens naar andere genres als de roman te kijken. Dan worden er algemene uitspraken gedaan over de afwezigheid van een nieuwe generatie in de literatuur en dan wordt bijvoorbeeld niet naar een toneelschrijver als Frans Stryards gekeken. Als je dan mensen die je aanvalt met name gaat noemen raakt de hele discussie verloren want dan wordt het opeens persoonlijk. Ik wil niet een soort Van Deyssel worden. Dat is allemaal zo geborneerd.

Maar ja, voor een deel is die hele vernieuwingsdrift van de jonge generatie natuurlijk inderdaad een farce. Dat zal vanzelf wel aan het licht komen als die mensen op hun beurt weer in jury's en commissies plaatsnemen. Als je dan als ik reisverhalen schrijft over gestorven schrijvers die je bewondert, dan heet je al snel bedaagd. Kijk, natuurlijk is het ook wel weer goed als een jonge generatie een front wil

vormen, want er zijn een heleboel zelfgenoegzame ouwe lullen waartegen je je kunt verzetten. Alleen; ik wou dat ik er zelf ook echt in kon geloven.

Je kunt de naïviteit niet opbrengen.

Misschien niet. Maar ik vraag me ook af of die mensen er zelf wel in geloven, of dat het alleen maar een spannende gebeurtenis is. Voor een heleboel gaat het natuurlijk toch om het meedoen. In de tijd van Isherwood en Auden zag je ook zo'n cultus ontstaan. Daar zitten dan twee, drie echte talenten bij en de rest wordt vergeten. Dat is een natuurlijk verschijnsel.

het geval van Italië en Griekenland was het Byron.

Het ging mij niet om het nareizen, het controleren. Het was geen literair-historisch onderzoek. Het mooie aan de vorm is dat het reisverhalen blijven; daarin kun je allerlei zaken stoppen. Je kunt filosoferen, essayistisch te werk gaan, anekdotisch schrijven, impressionistische landschapbeschrijvingen maken. Het genre reisverhaal is nauwelijks aan beperkingen gebonden.

Waarom ga je op reis?

Ja, om hier weg te gaan. Dat is natuurlijk een oervraag. Als je daar op gaat antwoorden wordt het filosofisch geneuzel.

Er moeten toch momenten onderweg zijn waarop je je afvraagt waarom je het allemaal in godsnaam doet.

Natuurlijk heeft het te maken met je leeftijd. En heel grofweg met de wereld verkennen. Het boek is een eenheid, daarom heet het '*Vreemde reis* en niet *Vreemde reizen.* Het is ook een ontdekkingstocht in het schrijven.

Maar wat heb je dan ontdekt?

Er wordt in het boek niet gezegd wat de conclusie is. Het blijft met opzet bij contrasten en kleurschakeringen. Er moet vanzelf iets bij de lezer duidelijk worden. En dat is een bepaald gevoel, iets wat ik zelf niet in een paar woorden kan samenvatten. Het is een zoektocht naar het schrijven en naar... ja, dan raak ik echt

in een moeras van uitspraken waarvan ik denk: is het nu wel waar of is het niet waar? Ik weet het niet. Moet je het echt heel expliciet horen? Ik denk dat ik het gewoon niet kan verwoorden.

Dat is ook een antwoord.
Ja, bij alles wat ik hierover zeg krijg ik toch weer twijfels.

Denk je dat de dingen waar je het eigenlijk over wilt hebben alleen maar indirect, via beelden, te verwoorden zijn?
Dat denk ik wel. Dat geldt voor mij althans. Ik hou niet van expliciete mededelingen. Daar is literatuur niet voor. Om in een roman te schrijven 'ik ben vandaag zo melancholiek', of 'vrouwen zijn een raadsel voor me'. In Nederland wordt dat al snel voor goede literatuur aangezien. Het vage, het onuitgesprokene, is voor mij juist essentieel. Als je het precies gaat zeggen, dan wordt het journalistiek. De beste verhalen maken voor mijn gevoel iets duidelijk zonder dat je precies weet wat het is. In de film *Amarcord* van Fellini zie je een pauw, midden in de winter; opeens staat die er. Een pauw is dan wel een symbool, maar niet precies voor dit of dat. Ik denk dat Fellini ook niet precies zou kunnen zeggen waar die pauw voor staat.

Je balanceert zo wel op de rand van de willekeur.
Een beeld moet natuurlijk wel onmiskenbaar een onderdeel zijn van de wereld van de schrijver. Het moet niet zomaar uit de lucht komen vallen.

Wil je filmisch schrijven?
Mijn eerste boek is filmisch. Ik denk dat film een enorme invloed op literatuur heeft gehad. Dat is nog lang niet voldoende uitgezocht. Ook televisie zal zeker z'n invloeden hebben. De literatuur is sterk gevisualiseerd. Dat zie je al beginnen bij Waugh. Forster leunde veel sterker tegen een literaire traditie aan.

Je bent in Vreemde reis *ironisch over de reizigers die spreken over 'het echte India'.*
Iedereen die meent ergens een patent op te hebben valt door de mand. Ook op reis zie je dat; de snobisten. Nu er eigenlijk niks meer te ontdekken valt in andere landen, nu we het allemaal al in films en op televisie gezien hebben voor we er geweest zijn, gaan de mensen zich als de 'echte'

Ik voel me niet gebonden aan deze generatie. Ik vind het helemaal geen probleem om tweehonderd jaar terug te gaan. Aan de andere kant zou ik je ook wel weer kunnen uitleggen waarom *Vreemde reis* een typisch postmodern boek is. Ik kan alleen niet tegen die voorgekookte sfeer van dit kan wel en dat kan niet. Prince kan wel, maar David Bowie kan niet. Wat interesseert mij dat nou? Over vijf jaar weet niemand meer waar het over ging. Het is volstrekt belachelijk om zonder enig historisch bewustzijn te schrijven. Al die mensen die het wiel opnieuw uitvinden. Al die pseudo-discussies die aangewakkerd worden. Als je je nu maar presenteert als jong, als je af en toe maar een boos stukje schrijft, dan is het al heel wat. O kijk, hier doet iemand revolutionair.

Hoe denk je over de jonge Amerikaan David Leavitt?

In interviews deed hij uitspraken als 'deze generatie wil een huis hebben, vastigheid.' Dat voel ik zelf ook wel. Ik voel me niet zo aangetrokken tot figuren als Bukowski die in het openbaar hun leven verzuipen. En ik denk ook dat deze genaratie daar anders over denkt. Leavitt pakt zo gezien de geest van de tijd. Hij hoort ook bij een nieuwe generatie homoseksuele schrijvers. Edmund White, nog van een oudere generatie, vertelde me hoe verwonderd hij was toen hij zag hoe Leavitt in een restaurant met zijn vriend zat te knuffelen. Vooral omdat hij dat helemaal niet deed om te provoceren.

In jouw boeken is homoseksualiteit ook iets vanzelfsprekends.

In de tien jaar dat ik 'actief' ben is er veel veranderd. Vroeger had men het over 'gevoelsgenoten'. Een klef woord. Het is nu niet iets waar ik me nog bewust mee bezig houd. Als het een rol speelt, speelt het een rol.

Virginia Woolf zei ooit eens dat je niet moet proberen te schrijven als een vrouw. Als je goed schrijft en je bent een vrouw, dan blijkt dat vanzelf wel. Als je zwart bent en je leeft in het zuiden van de Verenigde Staten, dan kun je er natuurlijk niet onderuit. Maar je moet het niet kunstmatig in stand houden. Ik heb een hekel aan die indeling van vrouwenboeken, jodenboeken, negerboeken, homoboeken.

Een onderwerp als Aids...

Ik wil wel een verhaal schrijven waarin Aids voorkomt, omdat ik vind dat het een enorme bewustzijnsverandering ten gevolge heeft gehad. Maar het is moeilijker er je vinger op te leggen. Het feit dat er op seks eventueel de doodstraf kan staan; daar zit een enorme geschiedenis achter. Je kunt dan wel niet in God geloven, maar zoiets raak je dan kennelijk niet kwijt.

Dat maakt Aids belangrijk. Het openbaart zich in allerlei zaken, bijvoorbeeld als James Bond plotseling monogaam is geworden. Je moet als schrijver wel iets doen om al die facetten bij elkaar te brengen. Als je niet probeert met de moed der

wanhoop een zekere orde aan te brengen, een morele visie te vinden, dan moet je ook niet de kunstenaar uit gaan hangen.

Maar het is proberen tegen beter weten in.

Ja, in het besef dat het heel moeilijk is. Je moet de chaos om je heen ook niet negeren. Dan wordt je een serieuze jongeman die buiten de ontwikkelingen staat. Maar je kunt wel een gezonde afstand bewaren.

Het moet vreemd zijn om met een bedaagd image van jezelf geconfronteerd te worden.

Ik heb in elk geval totaal geen behoefte meer om welk image dan ook te cultiveren. In het begin vind ik het wel leuk. Decadent. Maar uiteindelijk moet je het toch van je boeken hebben. Of je moet echt zo zijn. Jules Deelder is misschien zoals hij doet.

Je hebt altijd meer Engelse dan Nederlandse literatuur gelezen.

Het is niet zo dat ik koket wil zijn, dat ik Nederland te min zou vinden. Maar het heeft gewoon nooit mijn horizon bepaald. Ik ben eigenlijk op een zijspoor terecht gekomen doordat ik alleen maar Engels las. En toen ben ik ook nog Engels gaan studeren. Pas de laatste jaren ben ik weer wat aan het inhalen.

Dat heeft ook voordelen. Neem nu zo'n boek als *De stille kracht*, dat ik pas onlangs voor het eerst las. De meeste mensen hebben dat op school gelezen, maar dat is eigenlijk geen lezen, voor zo'n lijst. Zoiets kan je er juist van weerhouden het later nog eens te lezen. Terwijl het toch een ontzettend goed boek is. Ik wil ook bepaald niet impliceren dat het niet de moeite waard zou zijn om Nederlandse literatuur te lezen. Maar ja, m'n Wolkers en m'n Maarten 't Hart, daar zal ik nu wel niet meer aan toe komen.

Eigenlijk begrijp ik niet goed waarom die Engelse literatuur me zo aanspreekt. Engeland is nu echt een barbaars land aan het worden. De Engelse cultuur is heel vreugdeloos, het is helemaal geen paradijs van verfijning. Maar toch zitten de beste schrijvers er nog wel steeds.

Welk Nederlands boek zou je wereldliteratuur willen noemen?

De stille kracht, dat is wereldliteratuur. Het is een soort *Passage to India*, maar dan over de ondergang van één man. Ook naast een boek als *Under the Vulcano* blijft het overeind. *De stille kracht* is geen melodramatisch boek. Zo'n scène met dat bloed in die badcel, dat is maar een hele korte episode. Dat werd toentertijd in de televisieserie natuurlijk enorm opgeblazen, omdat er een naakte vrouw in te zien was. In het boek is het maar één aspect van een heel verschijnsel waarvoor de hoofdpersoon, de resident, geen verklaring heeft.

Juist het zoeken naar verklaringen, die hij niet vindt, betekent zijn ondergang. Hij is altijd gewend voor alles rationele verklaringen te hebben. Zo ontstaat in *De stille kracht* het beeld van de westerse cultuur die ten ondergaat in een vreemde omgeving. Er zitten hele mooie zijplots bij die dat allemaal bevestigen. Een kunstzinnige vrouw, met een piano waar het vocht in trekt en al die kunstvoorwerpen van haar waar beesten in komen.

Wat was de aanleiding om de reizen voor Vreemde reis *te ondernemen?*

Ik wilde al heel lang naar India toe, ook door het lezen van het werk van Forster. Hetzelfde overkwam me met Byron. Ik heb dat toen aan De Tijd voorgesteld, waar de reportages het eerst in gepubliceerd werden.

Byron heeft toch nauwelijks geschreven over de streken waar hij verbleef?

Nee, maar hij heeft wel zijn sporen achtergelaten. Het ging me niet zozeer om Byron zelf, als om het beeld dat in de verschillende landen van hem is geschapen. In Engeland is het een vrome huisvader die af en toe stoute dingen heeft gedaan, in Italië de vrijheidsstrijder, in Griekenland ook een vrijheidsstrijder, maar dan naar Grieks model.

in Vreemde reis *draait de werkelijkheid op teleurstellingen uit. Het was in je verbeelding, gevoed door de literatuur, altijd mooier.*

Ja, als je op zoek gaat naar iets, vind je nooit wat je ervan had voorgesteld. Dat spreekt vanzelf. Aan de andere kant vind je wel iets anders en dat gebeurt in *Vreemde reis* voortdurend. Dat is ook de zin van dit soort reizen. Waar het om gaat, is dat je altijd een gids nodig hebt. In het geval van India was het die roman *A Passage to India* van Forster, in kenners opwerpen. Maar je kunt nooit een land begrijpen, zeker een land als India niet, omdat je uit een andere cultuur komt. Je kunt alleen maar proberen jezelf te begrijpen.

Maarten Steenmeijer
Een man kan stapelverliefd worden en tegelijkertijd weten wat er op de beurs gaande is
In gesprek met Esther Tusquets

De Spaanse schrijfster Esther Tusquets (1936) debuteerde laat: pas in 1978, drie jaar na de dood van Franco, verscheen *El mismo mar de todos los veranos* (*Dezelfde zee van alle zomers*). De roman trok zowel binnen als buiten Spanje sterk de aandacht. Het is het eerste deel van een trilogie van thematisch nauw op elkaar betrokken romans, die ook los van elkaar kunnen worden gelezen. In alle drie is de hoofdpersoon een vrouw uit de Barcelonese bourgeoisie die, meestal tevergeefs, zin probeert te geven aan een financieel probleemloos, maar emotioneel verminkt bestaan.

In Spanje, dat na veertig jaar franquisme eindelijk van de censuur was bevrijd, maakte de directe wijze waarop Tusquets de seksuele belevingswereld van deze vrouwen gestalte geeft veel indruk. Toch is haar werk meer dan alleen maar taboe-doorbrekend en daarom ook buiten de Spaanse grenzen interessant. De lange, Proustiaanse zinnen roepen op intense wijze een wereld op waarin intellectuele vorming en kritisch vermogen niet per se benijdenswaardige eigenschappen zijn: ze maken het bewustzijn van de lethargie en van het onvermogen zich ervan te bevrijden des te schrijnender.

Na de trilogie schreef Tusquets nog een verhalenbundel en een roman. Ze wordt tot de belangrijkste auteurs van de postfranquistische literatuur gerekend. Haar werk werd onder andere in het Engels, Duits, Frans en Italiaans vertaald. En sinds kort ook in het Nederlands. Het tweede deel van de trilogie, *De liefde is een eenzaam spel*, is verleden jaar bij Meulenhoff verschenen.

In Spanje is al haar werk verschenen bij Lumen (Barcelona), de literaire uitgeverij die Tusquets sinds 1960 leidt. In het fonds zit opvallend veel vertaalde literatuur, waaronder *De naam van de roos*, *Ulysses* en werk van een van Tusquets dierbaarste auteurs, Kafka. Tusquets wil haar uitgeverij klein houden, zodat ze tijd genoeg overhoudt om te kunnen schrijven.

In haar onopvallende kantoor in een even onopvallende buitenwijk van Barcelona sprak ik met haar over haar werk (uitgeven en schrijven), over de Spaanse literatuur voor en na de dood van Franco, over de verhouding van Spanje met het buitenland, over het feminisme en over de liefde.

Als ik de kranteberichten mag geloven, is er de laatste jaren in het buitenland een groeiende interesse voor de Spaanse literatuur. Richt de belangstelling zich, zoals bij de film, vooral op wat traditioneel als typisch Spaans wordt beschouwd?

Spanje is in de mode, zonder twijfel. Op de Frankfurter Buchmesse is men nu veel meer in ons geïnteresseerd dan vroeger. Het is niet langer de eerste generatie van na de burgeroorlog - auteurs als Cela en Delibes, die veel Spaanser zijn dan de nieuwe generaties schrijvers - die de dienst uitmaakt. De roman van mij, die is vertaald, *De liefde is een eenzaam spel*, heeft niets Spaans. Het verhaal kan zich in elke Europese stad afspelen dat ongeveer het karakter van Barcelona heeft.

Omstreeks 1960 werd er betrekkelijk veel Spaanse literatuur vertaald. Het sociaal-realisme zwaaide toen de scepter. Het gaf de Spaanse literatuur een herkenbaar imago. Nu is diversiteit het parool. Is het hierdoor moeilijker geworden voor de Spaanse literatuur om een eigen gezicht te krijgen in het buitenland?

Ik juich de diversiteit toe. Je hebt nu literaire thrillers, absurdistische literatuur (Javier Tomeo), historische romans, een geval apart als Juan Benet (schepper van de Faulkneriaanse streek Región, M.S.), enzovoorts. Andere literaturen hebben nu evenmin een duidelijk imago. Of een boek tot een bepaalde stroming behoort dan wel over een bepaald onderwerp gaat, is niet belangrijk. Wat telt is de kwaliteit. Het doet er niet toe of een boek in Montpellier, Stockholm of Barcelona is geschreven.

Zijn de vertaalde titels representatief voor wat er in Spanje wordt uitgegeven?
In grote lijnen wel. Net als in Spanje zie je in het buitenland dat uitgeverijen twee criteria hanteren. Enerzijds wordt er literatuur vertaald die een groot publiek kan bereiken - de literaire thrillers van Vázquez Montalbán bijvoorbeeld -, anderzijds literatuur die slechts voor een klein publiek is bestemd, zoals het werk van Juan Benet. Verkoopbaarheid en kwaliteit dus.

Spanje heeft de laatste jaren steeds duidelijker de blik op Europa gericht, ook wat de literatuur betreft.
Catalonië niet. Hier heeft men zich altijd veel meer op het buitenland gericht dan in bijvoorbeeld Andalusië of Castilië. Voor ons is de hoofdstad nooit Madrid geweest, maar Parijs. De Catelanen hebben zich altijd veel meer vereenzelvigd met Europa dan met Spanje.

Maar is mijn indruk juist dat er in Spanje nu veel meer literatuur wordt vertaald dan vroeger?

Twintig jaar geleden verschenen er ook al behoorlijk wat vertalingen. Er wordt nu veel te veel vertaald. Bovendien is de kwaliteit van de vertalingen beneden peil. Het probleem is niet het geld. Als iemand mij een goede vertaling kan leveren, dan zal ik daar goed voor betalen.

Er wordt überhaupt veel te veel uitgegeven in Spanje: de boekenproduktie is niet afgestemd op de vraag. Dat komt omdat in onze bedrijfstak de zaken op de tweede plaats komen: de kleine en middelgrote uitgeverijen brengen boeken op de markt om artistieke redenen, om politieke redenen, om persoonlijke redenen...

Toen de boom-auteurs in de jaren zestig veel aandacht begonnen te trekken, voelden sommige Spaanse schrijvers zich achtergesteld ten opzichte van hun Spaans-Amerikaanse collega's. Was dat terecht?

Ik begrijp dat probleem niet. Iemand die een roman van Vargas Llosa koopt, zal een roman van Juan Goytisolo niet laten liggen. Wel is het waar dat tijdens de *boom* een boek alleen omdat het door een Spaans-Amerikaan was geschreven op meer belangstelling kon rekenen, en dat is onzin. Maar de goede Spaanse literatuur bleef goed verkopen.

Denkt u dat de dood van Franco een keerpunt voor de Spaanse literatuur is geweest?

Zeker. De opheffing van de censuur veroorzaakte een culturele euforie, waarop al snel een gevoel van teleurstelling volgde omdat er niet onmiddellijk meesterwerken werden geschreven. Ik geloof dat het te veel gevraagd was om die binnen twee of drie jaar te verwachten. Evenmin schoten, zodra Franco stierf, de onbekende genieën die vanwege de censuur niet hadden kunnen publiceren, als paddestoelen uit de grond. Alle grote schrijvers van toen hebben hun belangrijkste werk tijdens Franco gepubliceerd. Er lagen geen meesterwerken in de la te wachten om te worden uitgegeven.

Nu, ruim tien jaar later, blijken de auteurs die destijds tegen Franco schreven nauwelijks nog interesse te wekken en is er een nieuwe groep belangwekkende schrijvers gekomen.

Het enige verschil is dus thematisch?

Stilistische verschillen zijn er niet. Ik zou ook niet goed weten waarom. Je zou misschien kunnen zeggen dat er tijdens het franquisme meer toespelingen werden

gemaakt, dat er barokker, indirecter werd geschreven, maar zelfs dat geloof ik niet. Bovendien is iedere schrijver onderhevig aan censuur. Iedereen verbiedt zichzelf om over bepaalde onderwerpen of bepaalde personen te schrijven, niemand schrift zonder bepaalde dingen in acht te nemen.

Gedurende de eerste paar jaar na de dood van Franco werden er opvallend veel romans geschreven die waren gebaseerd op actuele gebeurtenissen: de dood van Franco, de jonge democratie, de politieke schandalen. Nu beweren sommige critici dat de huidige generatie schrijvers allergisch is voor de actualiteit.

Van dat soort 'actuele' literatuur kan ik me geen enkele interessante titel herinneren. In Spanje heeft men het franquisme uitgewist. Onze kinderen weten nauwelijks wie Franco was, hij staat even ver van hen weg als Karel V. Het onderwerp wordt niet meer interessant gevonden.

Naar mijn idee heeft literaire kwaliteit weinig met politiek te maken, want in politiek rampzalige tijden is uitstekende literatuur geschreven. De Spaanse Gouden Eeuw bijvoorbeeld was een periode van politiek verval, uit Spaans-Amerika komen schitterende romans.

Is er volgens u verschil tussen door mannen geschreven literatuur en door vrouwen geschreven literatuur?

Ik geloof niet dat het twee verschillende literaturen zijn. In sommige gevallen is het bijna onmogelijk vast te stellen of een verhaal door een vrouw of door een man is geschreven. Maar bij andere auteurs zijn wel duidelijke verschillen aan te wijzen: in thematiek, in taalgebruik. Het werk van het laatste type schrijfster is vaak autobiografisch. De thematiek beperkt zich tot het intieme: liefde, eenzaamheid, de positie van de vrouw. Mannen hebben ook vanuit de vrouw over deze onderwerpen geschreven, maar ook nog over een heleboel andere dingen. Mannen bestrijken het hele terrein, vrouwen beginnen hun plekje te veroveren.

Na de burgeroorlog zijn er opvallend veel vrouwen gaan schrijven in Spanje. Verschillen de generaties die tijdens het franquisme begonnen te schrijven van de generatie die na de dood van Franco begon te publiceren?

Ja, heel duidelijk. Net zoals vrouwen wilden laten zien dat ze even goede artsen of architecten konden zijn als mannen, wilde de oudere generatie schrijfsters laten zien dat ze tot hetzelfde in staat waren als Cela, Delibes, Marsé en Goytisolo. Geen van hen zal waarschijnlijk hebben beweerd dat vrouwen een ander soort literatuur schrijven dan mannen. Als je niet kon merken dat een boek door een vrouw was geschreven, des te beter. De jongere generatie wilde daarentegen over het specifiek vrouwelijke schrijven. Of ze nu voor of tegen het feminisme zijn, voor allemaal is het feminisme van doorslaggevende betekenis geweest.

Is het toeval dat uw eerste roman na de dood van Franco is verschenen?

Nogal. Als het boek tijdens Franco was verschenen, had ik ongetwijfeld problemen met de censuur gekregen, maar ik was er toen nog niet aan begonnen. Tot mijn tweeëntwintigste schreef ik veel, daarna heb ik me bijna twintig jaar met heel andere dingen beziggehouden, met in het achterhoofd altijd de gedachte om weer te gaan schrijven. Toen ik ongeveer veertig was heb ik *El mismo mar de todos los veranos* geschreven, in anderhalf jaar tijd.

Uw eerste drie romans lijken op het eerste gezicht tamelijk los van elkaar te staan. Waarom vormen ze een trilogie?

Het was oorspronkelijk niet mijn bedoeling een trilogie te schrijven. Pas toen ik halverwege *De liefde is een eenzaam spel* was, zag ik er een trilogie in. Ze vormen dus geen vervolgverhaal, maar weerspiegelen dezelfde wereld. Ook zijn sommige namen hetzelfde, maar ze verwijzen niet naar dezelfde personages.

In de eerste twee romans lukt het de hoofdpersoon niet om haar niet-leven, zoals u dat noemt, te veranderen in leven. Aan het slot van de derde roman is er enig perspectief op verbetering.

Ik heb aan het slot van de derde roman de interpunctie weggelaten om de lezer het gevoel te geven dat de auteur zich hier - voor het eerst - identificeert met een personage. In die tijd was ik veel minder gelukkig dan nu. Maar de gelukkige en minder gelukkige periodes in mijn leven daargelaten, ik denk dat je niet anders dan pessimistisch kunt zijn: we gaan allemaal dood, we weten niet waarom we hier zijn, de wereld is grotendeels een puinhoop...

Wat weerhoudt de vrouwen in de eerste twee romans ervan om de sprong naar een bevredigend bestaan te maken? Ze zijn zich heel goed bewust van hun situatie, willen daar verandering in brengen, maar doen het niet.

Heel belangrijk is dat ze niet werken, althans niet serieus. De een geeft een beetje les, de ander begint aan van alles en nog wat, maar echt serieus wordt het niet. Werken is fundamenteel.

De vrouwen van mijn generatie leefden voor de liefde. Op een masochistische wijze: zichzelf opofferend, wakend voor de rust in huis, zichzelf voorspiegelend dat mannen net kinderen zijn en dat de vrouw alles maar moet begrijpen en accepteren... Jarenlang heb ik de liefde op deze wijze beleefd, maar tegen mijn veertigste besefte ik wat een waanzin dat was. Ik denk dat de manier waarop een vrouw liefheeft steeds minder verschilt van de manier waarop een man dat doet. Die volledige toewijding, dat wegcijferen van jezelf, dat is aan het verdwijnen. Althans, dat hoop ik. Niet dat de man de liefde niet intens beleeft, maar het is niet het enige belangrijke in zijn leven. Hij kan stapelverliefd worden en tegelijkertijd weten wat er op de beurs gaande is.

De man heeft er in het algemeen minder behoefte aan de rollen te veranderen.

Er zijn wel mannen die zich feministisch noemen, maar omdat mensen in een inferieure positie er meer belang bij hebben dat de dingen veranderen, is de drang bij vrouwen veel groter. Ik zeg het half schertsend, maar ik denk dat de menselijke soort een mutatie aan het ondergaan is, die door vrouwen in beweging is gebracht.

Wordt het gezien de verschillende behoeftes niet aantrekkelijk voor vrouwen om de man de rug toe te keren?

Daarvoor is het noodzakelijk dat je je niet tot mannen voelt aangetrokken. Als dat wel het geval is, zit er niets anders op dan te onderhandelen, compromissen te sluiten.

De vrouwen die het minst hebben te kampen met dit soort problemen zijn de lesbiënnes, omdat ze geen last hebben van tirannieke rollenpatronen. De radicaalste feministen hebben allemaal heteroseksuele ervaringen achter de rug. Ze hebben een relatie gehad met een man die hen de vreselijkste dingen heeft aangedaan en die hen ervan heeft weerhouden bepaalde dingen te ondernemen.

Hoe zijn uw boeken in feministische kringen ontvangen?

Men was in het algemeen te spreken over mijn eerste roman, die door sommigen werd geïnterpreteerd als een apologie voor de lesbische liefde. Zo was het niet door mij bedoeld. Toen er in mijn tweede en derde boek mannen in het spel kwamen - veeleer als clichématige symbolen dan als personages overigens -, voelden veel vrouwen zich teleurgesteld. Anderen vonden dat ik met de erotiek op goedkope wijze het succes zocht.

Peter Swart
De wereld volgens Ludlum

Als de Amerikaanse bestseller-auteur Robert Ludlum nog steeds vasthoudt aan zijn gewoonte de manuscripten van zijn boeken eerst met de pen neer te schrijven alvorens ze te laten uittypen, dan heeft hij het zichzelf met zijn laatste boek *De Icarus intrige* bepaald niet gemakkelijk gemaakt. Het werkje is 653 pagina's dik, weegt op de huishoudweegschaal iets meer dan acht ons en kan niet goed in bed gelezen worden - tenzij men voldoende ruimte om zich heen heeft om al wentelend telkens het zwaarste stuk naast zich neer te leggen. Hulde aan de beide vertalers, voor wie elke bladzijde immers zoveel langer duurt dan voor de lezer.

Het succes kwam voor Robert Ludlum meteen al met zijn debuut: *De Scarlatti erfenis* (1971). Dacht hij aanvankelijk nog dat de meeste tijd zou gaan zitten in het lesgeven (hij doceerde dramaturgie) en dat het schrijven iets was om ‘ernaast te doen’, de ontvangst van zijn eerste boek bracht hem snel op andere gedachten. In snel tempo volgden de titels elkaar sindsdien op. Een greep eruit: *Het Matlock Document*, *Het Matarese Mysterie*, *Het Parsifal Mozaïek*, *Het Holcroft Convenant*, *De Aquitaine Samenzwering*, *Het Jason Dubbelspel.* Stuk voor stuk stevige pockets, waarin doorgaans een individu zich met hart, ziel en veel geweld inzet voor het klaren van een klus die telkens zonder overdrijving wereldomspannend genoemd mag worden. Wat vindt het grote publiek ervan? Ludlum wordt verslonden! Er was ooit een tijd waarin men zich met een boek van Ludlum onder de arm net zo ongemakkelijk voelde als wanneer men door een vriend of kennis in het openbaar betrapt werd op het eten van een zak patat. Die tijd is voorbij: Ludlum wordt gelezen in alle geledingen van de maatschappij, naar verluid ook in regeringskringen en je zou inderdaad soms zweren dat onze minister-president zich zo af en toe laat inspireren door de voormalige Broadway-producent.

Als Ludlum gevraagd wordt naar de achtergronden van zijn succes (interview in de Volkskrant van 8 augustus 1987 met misdaadredacteuren Adriaan de Boer en Rolf Bos) heeft hij wel een verklaring: zijn boeken kwamen precies op het goede moment, het lezerspubliek was in het begin van de zeventiger jaren zo'n beetje uitgekeken op al die navelstaarderige schrijvers die alleen maar over zichzelf konden jammeren. Ze wilden, nog steeds vrij naar Ludlum, weerboeken lezen met een begin, een midden en een spannend eind. Goed geresearcht, entertaining, no nonsense.

Het bovenstaande zal in grote lijnen kloppen, ook al blijft het gelukkig gissen naar mogelijke bouwstenen achter het verkoopsucces van boeken. Zeker is dat Ludlum inhoudelijk méér doet om zijn lezers aan zich te binden. Hij weet als geen ander vorm en inhoud te geven aan de gevoelens van angst en agressie die onder de mensen leeft. Hij levert de kleurplaat èn de krijtjes. Hij laat elke keer weer een hoofdpersoon in zijn verhaal neer die zodanig verstrikt raakt in andermans verdorven plannen, dat hij zich wel teweer móet stellen, uiteraard tot op de tanden bewapend, want dat is de vijand immers ook altijd. Verder is er in elk boek sprake van machtsmisbruik op grote schaal. Hieraan moet iets worden gedaan, anders gaat onze planeet binnen de kortste keren naar de knoppen. Tegen een wisselende internationale achtergrond levert een scala aan personages, verbonden aan alle denkbare inlichtingendiensten en belangenorganisaties een strijd die uiteindelijk goed zal uitpakken voor de rechtvaardige zaak van de democratie of de wereldvrede. Voeg hierbij een uniek vertellerstalent en de beheersing van verscheidene soorten idioom; en de voornaamste bestanddelen van de Ludlum-formule lijken mij opgesomd.

De Icarus intrige is Ludlums veertiende boek, als we de onder het pseudoniem Jonathan Ryder uitgebrachte titels niet meetellen. In de hoofdrol deze keer Evan Kendrick, voormalig bouw-ondernemer in de Arabische Golfstaten, inmiddels Congreslid voor het negende district van Colorado. Hij heeft voor de politiek gekozen om een corrupt Congreslid te kunnen uitschakelen, niet vanwege enigerlei vorm van engagement. Kendrick heeft het zuidelijk deel van het Midden-Oosten de rug toegekeerd en zijn winstgevende bedrijf voor een spotprijs verkocht, nadat zijn hele levensgemeenschap op gruwelijke wijze om het leven was gebracht. Eigenlijk wil hij alleen maar terug, want ondanks alles houdt hij van dit stuk van de wereld en ook loopt er iemand rond - de Mahdi - aan wie mogelijk te gelegener tijd een koekje van eigen deeg kan worden gepresenteerd. Er doet zich een geschikte gelegenheid voor een dergelijke onderneming voor als de Amerikaanse ambassade in Oman wordt bezet door de bekende anonieme, fanatieke heethoofden en

tweehonderdzevenenveertig Amerikan in gijzeling worden gehouden. Met een welhaast bovenmenselijk aandoende onbaatzuchtigheid stelt Kendrick zich kandidaat om ginds orde op zaken te gaan stellen. Hij beheerst de taal, kent de cultuur en heeft nog een massa invloedrijke kennissen ter plekke. Dat hij op het gebied van anti-terrorisme-activiteiten tot op dat moment een groentje is, maakt het verhaal eigenlijk alleen maar spannender, omdat zijn kans van slagen daarmee niet vreselijk hoog mag worden ingeschat. Frank Swann, CIA-official voor het Midden-Oosten, voelt er wel iets voor en stemt maar al te graag toe in de door Kendrick geëiste geheimhouding.

Wellicht ten overvloede: het Congreslid is niet uit op persoonlijke roem, maar hij wil graag zijn land helpen op het moment dat het hem nodig heeft.

Revanche-gedachten smeulen op de achtergrond als een slecht geblust brandje. *De Icarus intrige* bestaat op papier uit drie 'boeken'. In feite zijn het er twee en wordt het geheel uitgeluid met een soort epiloog. Het eerste deel omvat Kendricks belevenissen rond de bezetting van de Omaanse ambassade en zonder overdrijving mag gesteld worden dat we op bladzijde 220 al een volwaardig boek achter de kiezen hebben. Het tweede deel spitst zich toe op de manipulaties die een groep rijke en machtige Amerikanen met Amerika en Kendrick in de zin heeft. De eigenzinnigheid van het Congreslid, alsmede zijn onzelfzuchtige demonstratie van heldendom maken hem tot een geschikte kandidaat voor het hoogste ambt.

Gebrek aan ervaring is ook hier eerder een kwaliteit dan een tekortkoming. De dwarsverbinding tussen de beide verhaalcomponenten zit geramd: de door de invloedrijke groep gestuurde media kunnen van de weinig opvallende afgevaardigde Kendrick door goed gefaseerde publikatie van zijn heldendaden in korte tijd het prototype van de Amerikaanse Held maken, wat de betrokkene daar zelf ook van moge vinden.

Ludlum is er opnieuw in geslaagd een hechte eenheid te construeren die drijft op actie, sterke personages en overtuigende motieven. De lezer die gesteld is op herkenbare personages wordt op zijn wenken bediend. Naast Evan Kendrick, met zijn goede inborst en onervarenheid op vitale punten een voorbeeldige identificatie-figuur, is er in het lijvige boek nog voldoende ruimte voor meer uitgewerkte personages. Natuurlijk is er een vrouw in het spel, Adrienne 'Khalehla' Rashad, en natuurlijk is ze mooi en slim tegelijk, maar ze is aanvankelijk toch vooral de door de wol geverfde geheim-agente, die Kendrick tegenwicht komt bieden. Als de liefde bij haar is binnengeslopen wordt het beeld van de meedogenloze vrouwelijke commando door de auteur bliksemsnel omgevormd en krijgt zij er in hoog tempo vrouwelijke zwakheden en afhankelijke gevoelens bij. Heel goed getroffen is 'Manny' Weingrass, voormalig super-architect en vaderfiguur voor Kendrick. Deze welbespraakte, Joodse individualist zorgt regelmatig voor ontspannende momenten door met ruwe grappen hoog opgelopen emoties te doorbreken. Dat de krasse, oude baas op zeker moment achter elkaar de ene na de andere goed bewapende terrorist omlegt is misschien wel wat veel van het goede, maar als personage mag hij er wezen en speelt hij een nadrukkelijke, ondersteunende rol, zowel in Oman als later in de Verenigde Staten. De overige personages, actief in het bedrijfsleven, politiek of inlichtingendienst doen wat er van hen verwacht mag worden: ze liegen en bedriegen tegen de oude dood op. Met uitzondering misschien van president Langford Jennings, die hierbij in ieder geval nobele doelen nastreeft. Het welzijn van zijn land is voor hem van allesoverheersend belang en de rest kan hem gestolen worden. De grove taal waarvan hij zich bedient vormt een fraai contrast met het aanzien van zijn ambt.

Als er ooit een topscorerslijst zou zijn aangelegd waarop per thriller-auteur het aantal slachtoffers zou zijn geturfd, dan komt Ludlum zonder twijfel heel erg hoog. Door kogels, messen, vechtsporttechnieken, met injecties, projectielen of afgerukte boomtakken, je kunt het zo gek niet bedenken of ze gaan bij Ludlum voor de bijl, ook weer in *De Icarus intrige* en verhoudingsgewijs zijn het er zelfs meer omdat het zo'n dik boek is.

Hier en daar viel in reacties op het verschijnen van dit nieuwe boek te lezen dat de auteur zich weinig moeite had gegeven om de werkelijkheid geloofwaardig na te bootsen als hij ‘op locatie’ is. Ik heb me tijdens het lezen nooit gestoord aan een gebrek aan research of couleur locale: het is gewoon de wereld volgens Ludlum!

Robert Ludlum, De Icarus intrige, uitgeverij Luitingh, Utrecht, 643 blz., fl. 34,90

Peter van den Hoven
Een botsing van twee werelden

Er zijn maar weinig boeken, behorend tot de 'fantasy' - een genre overigens dat heel moeilijk is af te bakenen - die me echt kunnen boeien. Te vaak word ik op basis van veronderstelde goedgelovigheid geacht meegesleept te worden door de magisch gekleurde luchtfietserij van een auteur die al te duidelijk demonstreert uit creatieve onmacht de surreële wereld maar eens opgezocht te hebben. Want dan hoeven de dingen immers niet te kloppen, alles kan en mag, als het maar met een symbolische, archetypische saus overgoten is en onnavolgbare wetten zorgen er wel voor dat het verhaal zich naar een of ander einde rept. Lang voordat het zover is heb ik dan de verbinding al verbroken omdat er te weinig identificatiemogelijkheden zijn. De verwikkelingen, gestuwd door allerlei mysterieuze machten, gaan een eigen leven leiden op te grote afstand van mijn emotionele en verstandelijke interesse. Lezer en romanpersonage hebben te weinig met elkaar te maken, beleving van de verhalen blijft emotieloos. En hoewel fantasy misschien een genre bij uitstek is om afgeperkte grenzen en vaststaande verwachtingen te doorbreken, wordt die mogelijkheid vaak absoluut niet benut. Wat ik bij zulke boeken, strips of films mis, is de relatie tussen de voorgestelde fantastische wereld - of die nu gesitueerd wordt in het verleden of in de toekomst doet niet ter zake - en de realiteit van nu. Anders gezegd: de extrapolatie van het heden ontbreekt of is kaal en plat, de personages en avonturen missen complexiteit, gelaagdheid, reliëf.

Ik houd van fantasy waarin je als lezer een ruimtespiegel wordt voorgehouden en er een kunstig, intelligent spel gespeeld wordt met projecties van brokstukken hedendaagse werkelijkheid, vervormd, vernieuwd, voorzien van onvermoede perspectieven. Daar waar twee werelden, de reële en de surreële, met elkaar in botsing komen kan het conflict tot elektriserende spanning leiden die je beetpakt en niet meer loslaat. Dan blijkt ook het vakmanschap van de auteur. Want zowel in fantasy, verhalen dus vol mysterieuze, vaak mythische motieven, personages en gebeurtenissen, als in science fiction, waarbij sprake is van meer rationeel verklaarbare, wetenschappelijk onderbouwde toekomstfantasie, gaat het er tenslotte om hoe de auteur er in slaagt, zowel inhoudelijk als literair, die confrontatie van twee werelden gestalte te geven.

De auteur die in de Nederlandse jeugdliteratuur het meest met fantasy in verband wordt gebracht is Tonke Dragt, meermalen bekroond schrijfster van enkele knappe romans, die het genre nieuwe impulsen hebben gegeven. Zoals *De torens van februari* (1973) bijvoorbeeld, een voortreffelijk beschreven, spannende zoektocht naar de meervoudige raadsels van de eigen identiteit. En natuurlijk *Torenhoog en mijlenbreed* (1969), over de planeetonderzoeker Edu, die gaandeweg inzicht krijgt in wat werkelijke communicatie met anderen betekent. *Ogen van Tijgers* (1982) is van dit boek min of meer een voortzetting. Daarin is Edu's vriend Jock de hoofdpersoon en gaat het opnieuw over ingrijpende vormen van communicatie, over bewustwording en psychische ontwikkeling die gesteld worden tegenover uniformiteit, machtsmisbruik en vernietiging. Hoewel het werk van Tonke Dragt zeker science fiction-achtige elementen bevat behoren haar boeken overwegend tot de fantasy-literatuur, waarbij introspectie en psychische verruiming belangrijker zijn dan de materiële, wetenschappelijke veranderingen in een toekomstige tijd. Dat maakt haar boeken, ook al door de vaak gecompliceerde structuur, niet altijd even makkelijk leesbaar, maar wie de extra inspanning op weet te brengen wordt daarvoor als in de rijkste sprookjes vorstelijk beloond.

Naast Tonke Dragt zijn er steeds meer auteurs die af en toe eens een uitstapje richting fantasy maken en wie daarnaar op zoek gaat ontdekt heel interessante boeken. *De zoon van de woordbouwer* (1969) van Frank Herzen is zo'n verhaal, een fantastische speurtocht van Kleine Woord naar het voortbestaan, in een vijandige wereld, van een nieuwe levenstaal. Ook Guus Kuijer waagt zich in fantasy-sferen met zijn sterk symbolistische roman *De zwarte stenen* (1984), terwijl *Papa is een hond* (1977) eveneens, hoewel minder uitgesproken, in die richting gaat.

Het onlangs gepubliceerde boek van Lydia Rood, *De Kletskolonel*, bevat een aardig bedachte, maar niet helemaal gelukte variant van de aanvaring tussen twee andersoortige realiteiten. Het is het verhaal over de groeiende vriendschap tussen Martijn, zo'n jaar of vijftien, en Birgit, die vier jaar jonger is. Martijn is een wat vreemde jongen. Hij vertelt fantastische verhalen aan kinderen, zittend op een grasheuveltje in een nieuwbouwwijk, en wordt door hen de Kletskolonel

genoemd. Die verhalen gaan over Straven en Liapis, twee jongens die, in een ver verwijderd fantasy-decor, de stad Tobor onvluchten en in het dal Tesarka op zoek gaan naar mogelijkheden om een dreigende epidemische ziekte, die veel slachtoffers maakt, te bestrijden. Essentie van deze vertellingen wordt gevormd door de op de proef gestelde vriendschap tussen de twee jongens. Birgit, de trouwste luisteraar naar Martijns verhalen, raakt niet alleen geïntrigeerd door de lotgevallen van Straven en Liapis, maar is zeker zo nieuwsgierig naar Martijns persoonlijke achtergrond. Omdat ze rechtstreeks van hem weinig te weten komt, gaat ze op onderzoek uit. En dan blijkt dat Martijn het thuis materieel heel goed heeft, maar op het relationele vlak ontbreekt er nogal wat. Zijn gezinssituatie, waarover hij eerst ontwijkend is, karakteriseert hij later, als Birgit steeds vaker bij hem thuis komt, met het nodige sarcasme dat eenzaamheid verraadt: '... een autistisch broertje en een blaaskaak van een vader en een moeder van ijzerdraad.'

Lydia Rood vertelt de verhalen over de relatie tussen Martijn en Birgit en die tussen Straven en Liapis om en om, en de bedoeling is natuurlijk dat ze gaandeweg sterk gaan resoneren. Die constructie is, hoewel zeker niet origineel, heel aardig uitgewerkt zonder onnodige kunstgrepen, maar dat kan toch niet verhinderen dat de vriendschapsverhalen nogal los van elkaar blijven staan. Oorzaak is dat de vertellingen over Tobor en Tesarka oppervlakkig blijven, teveel herinneringen oproepen aan gelijksoortige verhalen en Straven en Liapis schematische heldenfiguren zijn, met al te nobele karakters. Ook is het na enige tijd wel duidelijk wat Martijn met zijn verhalen bedoelt en dan is de spanning aanmerkelijk minder.

Bovendien zit er een pikant tintje aan de gekozen vertelconstructie: een vijftienjarige jongen, die op zo'n verhaaltechnisch en inhoudelijk knappe wijze zijn eigen sores verbeeldt? Psychologisch wringt er iets. De vervlechting van de twee verhalen blijft zo teveel een afstandelijk bedacht structuurmiddel.

Waar Rood wèl goed in is, is de beschrijving van de moeizame contacten tussen Martijn en Birgit: adequaat, trefzeker, goed van stijl en dialoog, maar dat toont tevens aan dat de hoofdstukken over Straven en Liapis niet echt nodig waren om die vriendschap vorm te geven.

Uitermate boeiend wordt de confrontatie tussen de realistische en fantastische wereld, zoals die beschreven is in *Elidor* van de Engelse schrijver Alan Garner, een boek dat overigens al in 1965 verscheen en toen de Carnegie Medal won, maar pas onlangs werd vertaald. Vier kinderen uit één gezin raken in een krottenwijk in Manchester, door een bal die door de ruiten van een half ingestorte kerk verdwijnt, betrokken bij de geheimzinnige en spannende machtsstrijd om Elidor, een soort Atlantis, dat door kwade krachten dreigt in duisternis ten onder te gaan. Via Malebron, een Gandalf-achtige tovenaar, krijgen de kinderen vier voorwerpen mee die voor de vijand verborgen moeten blijven: een zwaard, een steen, een speer en een beker. Vanaf dat moment, als ze daarmee teruggekeerd zijn in hun eigen wereld, worden ze op de vreemdst mogelijke manieren belaagd door buitenaardse machten die het op die vier schatten voorzien hebben. Dat betekent dat hun dagelijkse, vertrouwde wereld aangevallen en ondermijnd wordt, op instorten staat of, soms zeer letterlijk, gesloopt wordt door een andere, onverklaarbare realiteit die steeds dwingender aanwezig is. Of, zoals Malebron het zegt: '... er zijn plaatsen waar onze twee werelden elkaar raken. Zoals de kerk en het kasteel. Allebei werden ze gebeukt door de oorlog, en het land waarop ze staan werd geschokt door verwoestend geweld. Ze zijn door geweldige schokken uit hun eigen wereld gestoten. (...) Het samenkomen van de twee verschillende werelden hangt af van het toeval. Daar

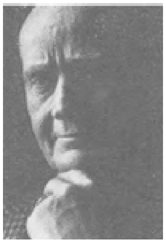
waar de orde in verval is, waar gesloopt wordt, waar een overgangstoestand bestaat, dáár openen zich de poorten van Elidor.'

Hoewel *Elidor* niet helemaal vrij is van wat modieuze, quasi-hallucinerende beschrijvingen en bekende Eenhoorn-symboliek die me minder kon boeien, is het in die botsing van twee werelden volstrekt overtuigend. Dat komt vooral omdat Garner consequent vanuit de kinderlijke beleving schrijft en de machten van Elidor helder concretiseert. Hij laat dat met zoveel voorstelbare gebeurtenissen plaatsvinden dat hij de lezer voldoende weet mee te slepen om hem af en toe boven de werkelijkheid uit te tillen, daar waar het onvoorstelbare gevisualiseerd wordt. En dat is een zeer knappe prestatie. Tonke Dragt, wier werk verwant is aan dat van Garner, tekende voor *Elidor* het omslag.

Lydia Rood, De Kletskolonel, Uitgeverij Leopold, 1987.

Alan Garner, Elidor, vertaling Hans Werner, Uitgeverij Leopold, 1987.

James Brockway
Over Spender en zijn tempel



De roman *The Temple* is geschreven door de twintigjarige Stephen Spender en aangevuld door de inmiddels achtenzeventigjarige Sir Stephen Spender. Hij, de laatst overgeblevene van 'de Auden-groep', thans deken van de Engelse dichters, en zijn uitgever Faber & Faber noemen het boek *een roman.* In feite is de 'roman' heel dicht bij het notitieboek gebleven dat de jonge Spender als student op vakantie in Duitsland in het jaar 1929 zeer vlijtig en plichtsgetrouw heeft bijgehouden. Zoals hij ons in zijn inleiding toevertrouwt, is de tekst door hem in 1929 geschreven en nooit uitgegeven, maar wel in 1962 als manuscript aan de afdeling 'Rare Books' van de Universiteit van Texas verkocht. Daar kwam auteur John Fuller het manuscript in 1985 tegen, met als gevolg dat Spender een fotocopie bestelde en de tekst verwerkte, waarna Faber & Faber die herziene versie publiceerde: *The Temple.*

Naar ik vernam is het boek niet al te aardig door de Britse critici ontvangen. Die zullen het hoogstwaarschijnlijk als 'roman' hebben benaderd en het volgens de regels die men gewoonlijk bij het beoordelen van een roman toepast niet zo schitterend hebben gevonden. Zuiver romantechnisch gezien is het dat ook niet. De twintigjarige Spender kan nogal langdradig en o zo serieus zijn over zaken die de lezer niet altijd als serieus kan opvatten. Over zijn eigen poëzie, ontmoetingen met en korte, heel aarzelende affaires met aantrekkelijke Duitse jongens uit de werkende klasse van toen en over meer intellectuele kennissen en toestanden tijdens de Weimar Republiek.

Ik ben zelf geneigd het kraken van zijn boek op grond van zulke overwegingen op mijn beurt af te wijzen. *The Temple* is een boek, dat 'er zijn mag', hoe arrogant mij die Nederlandse uitdrukking ook in de oren klinkt. Het uitgeven van de roman lijkt mij een juiste daad. Het boek is een 'period piece', literaire en sociale geschiedenis en alleen daarom de moeite waard.

Cecil Day Lewis (1904-1972), Christopher Isherwood (1904-1986), Louis MacNeice (1907-1963), W.H. Auden (1907-1973), John Lehmann (1907-1987), (Sir) Stephen Spender (1909-). Dat zijn de voornaamste namen van de leden van een groep die, al was het in feite geen groep, toch als zodanig in onze verbeelding bestond... en nog bestaat. Isherwood was natuurlijk geen dichter, maar prozaïst en Lehmann (wiens laatste boek een 'personal memoir' over Isherwood was), hoewel dichter, is veel beter als redacteur bekend. Ze horen, historisch gezien, allen bij elkaar en Sir Stephen Spender is de laatste die nog onder ons blijft. Een boek over zijn jeugdherinneringen, waarin Auden en Isherwood en ook de bekende fotograaf van halfnaakte Duitsers uit die periode, Herbert List, voorkomt, kan niet anders dan interessant zijn. Tegenover de titelpagina van zijn boek ziet men Spenders 'staat van dienst'. Niet minder dan drieëndertig titels, waarvan slechts elf poëziebundels zijn en drie daarvan 'collected' of 'selected' gedichten, dat wil zeggen herdrukken. Onder het hoofd 'fictie' staan slechts drie titels, waarvan twee, *The Backward Son* en *THe Burning Cactus* (verhalen) tot het vroege werk behoren. Voor de moderne, jonge literatuurliefhebber van de jaren dertig was dat verplichte lectuur. Ik kan niet

zeggen dat ik zelf veel van het lezen van die twee boeken heb genoten, maar gelezen heb ik ze wel.

Daarmee is, naar ik geloof, reeds iets over Spender en zijn schrijven gezegd. Tegen het einde van *The Temple* schrijft hijzelf in dezelfde trant - dat hij meer liefhebber van de literatuur en vooral van het werk van zijn vrienden Auden en Isherwood, was dan scheppende kunstenaar zelf, meer discipel, bewonderaar, toeschouwer, al bleef hij zelf schrijven. Een van zijn latere verzenbundels was getiteld *The Edge of Being* en ik herinner me hoe één van de besprekers een al te gretig gebruik van die titel maakte, om iets hatelijks over Spender te schrijven, iets in de trant van 'typerend - steeds maar aan de rand staan, nooit zelf er echt deel van uitmaken.' Het is alsof Spender, hoe geboeid hij ook was door de politieke en sociale problemen van zijn tijd, steeds op de een of andere vreemde manier er buiten stond.

Dit weerspiegelt zich mijns inziens in zijn stijl, zowel in zijn poëzie als in zijn proza. Stilistisch is het te zien in de allereerste zin van zijn 'Inleiding' in *The Temple* en alweer in de allereerste zin van het eerste hoofdstuk. In beide gevallen worden zin en gedachtengang onderbroken door een paar woorden die tussen haakjes zijn gezet; woorden die beter een aparte zin hadden kunnen vormen.

Aan het begin van het eerste hoofdstuk staat: 'What Paul loved about Marston was his self-evident (so he passionately believed) innocence.' Hoeveel duidelijker, hoeveel sterker was die zin geweest, als hij 'What Paul loved about Marston was his self-evident innocence' geluid had - hoewel zelfs die zin de lezer met een vraag achterlaat: wat is eigenlijk '*self-evident* innocence'?

'De tempel' is voor Spender de tempel van het lichaam en in het bijzonder het lichaam van jonge Duitsers uit de werkende klasse. Als tijdens zijn bezoek aan Duitsland Joachim Lenz (Herbert List) hem zijn foto's laat zien en een foto toont van 'a

bather standing naked at the reed-fringed edge of a lake' roept de jonge Engelse dichter uit: 'Oh, wonderful!', 'The temple of the body!'. Dit is een reactie die zeer in de smaak van de Duitser valt. De lichamen van de atletische Duitse jongens hadden voor de allesbehalve atletische jonge Engelse studenten op zoek naar seksuele vrijheid in het Duitsland van die dagen een grote aantrekkingskracht. Zo'n foto van List siert ook de cover van het boek.

De 'roman' is een verslag door de jonge Spender van zijn bezoeken in 1929 aan Duitsland en zijn ontmoetingen met jonge Duitsers, de 'children of the sun'. Hij is in Hamburg de gast van Ernst, zoon van een welgestelde joodse zakenman en een kunstlievende, bazige moeder. Ernst heeft hij reeds in Engeland ontmoet - hij heeft aan de universiteit van Cambridge gestudeerd. Voor hem voelt Paul (Spender) niets, of het is een moeilijk te verbergen afkeer. De intellectuele Ernst is in alles te ernstig en zijn attenties zijn bij Paul niet welkom. Paul zou zich liever in zijn kamer opsluiten en werken aan zijn gedichten en dagboek. Hoewel deze houding voor een gast weinig beleefd is, kan men het toch begrijpen, als men weet hoe Ernst een sterke neiging heeft, om zich als volgt uit te drukken: 'The Sun is wonderful on your face. It flames. You look like an angel.'

Veel interessanter voor Paul is de ontmoeting met Joachim Lenz en de jongens met wie hij en Ernst hun vrije tijd doorbrengen. Na onhandige en weinig plezierige seks met Ernst te hebben beleefd, heeft Paul een kort, plezierig, maar weinig overtuigend seksueel avontuur met een meisje... zeker om te laten zien hoe vrij het leven in Duitsland toen was.

Deze Paul is evenwel een overgevoelige, geïnhibiteerde jongeman en ook een tocht langs de Rijn met Joachim loopt mis. De harmonie wordt gestoord als Joachim enthousiast raakt over een eenvoudige jongen, die lid van het gezelschap wordt. Alweer wil Paul zich terugtrekken. En als hij later de jonge Lothar naar zich toe wil trekken en, in een poging om Joachim te imiteren, naaktfoto's van hem wil maken, loopt ook dit mis. De inhibities van de keurig opgevoede Engelsman zorgen steeds weer voor kortsluiting.

Wat Paul in zijn notitieboek over zichzelf schrijft, is eerlijk en zelf-onthullend. Hij noteert bij voorbeeld:

> My own work is to write poetry and fiction. I have no character or will-power outside my work. In the world of action I do everything my friends tell me to do. I have no opinions of my own. This is shameful, I know, but it is so... My aim is to achieve maturity of soul.

Men begrijpt waarom deze Paul weinig succes had met de jongens die hij in Duitsland ontmoette.

Onthullend op een andere wijze is ook het leven dat in het boek wordt geblazen als William Bradshaw (Christopher Isherwood) opduikt. Vòòr de hoofdstukken over de Duitse reizen staat een 'English Prelude', waarin Isherwood en Auden (Simon Wilmot) optreden en waarin wij een relaas krijgen over Paul en zijn - ook tot mislukking gedoemde - genegenheid voor een andere student, Marston, die hij - op zijn heel erg Engelse manier - 'pure' vindt. Hier en ook op de laatste pagina's van de roman, als Isherwood met een onaantrekkelijke Duitse jongen uit Berlijn komt opdagen, lukt het Spender zowel Isherwood als Auden zeer goed te portretteren, al noemt hij zelf zijn portret van de laatste een karikatuur.

In de laatste afdeling 'Towards the Dark', waarin Spender een later bezoek, dat hij in 1929 aan Hamburg bracht in het jaar voor Hitlers machtsovername (1932) plaatst, is het Nazisme al volop merkbaar. Heinrich, de jongen die Joachim Lenz

langs de Rijn had ontmoet en die hij tot zijn protégé heeft gemaakt, is Nazi geworden. Hij en een vriend van hem uit de SS slaan alles in de studio van Joachim stuk, nadat Lenz op het Nazi-uniform van zijn jonge vriend heeft gespuwd en het Nazisme als kwaadaardig heeft vervloekt. Andere brave Duitsers, jongens van weleer, zijn ook op de een of andere wijze bij het Nazisme betrokken. Na het relaas over de verwoesting van de studio van Joachim Lenz loopt de roman af in een nogal abrupt slot, waarin Lenz en Paul 'terribly drunk' worden.

Wat Spender heeft gepubliceerd is eigenlijk geen roman, maar een reeks notities, een aanzet tot een roman. Isherwood had er door selectie iets heel anders van gemaakt. Niettemin heeft *The Temple* zijn waarde. Als tijdsbeeld en ook als een portret van de auteur als jonge idealist. Door Joachim wordt hij het meest treffend geportretteerd. Nadat zij de acht trappen naar zijn studio zijn opgeklommen, vraagt hij aan de Engelsman: 'Tell me, Paul, would you like to walk up en up stairs, higher than these, round and round and round, until you reached heaven?' Waarop Paul antwoordt: 'Yes, I suppose I would.' Dan kijkt Joachim hem recht in de ogen, spottend, met iets van verachting in zijn blik. 'Yes,' zegt hij. 'I think you would.'

Stephen Spender, The Temple, 210 blz., Faber & Faber, Londen 1988, fl. 44,90.

Aart van Zoest
Droit de réponse

In februari 1867 trouwt Dostojevski voor de tweede keer, dit maal met Anna Grigorjevna Snitkina. In april vertrekt het paar naar het buitenland. Eerst verblijven ze een tijdje in Dresden, waar Dostojevski zijn geluk weer eens achter de roulettetafel beproeft. Hij verliest veel geld. In augustus komen ze in Genève aan. Daar wordt in februari 1868 een kind geboren, een meisje. Ze noemen het Sofja, koosnaam Sonja, en zijn dolgelukkig. Dat duurt maar kort, want het kindje sterft nog binnen de drie maanden. In haar mémoires, uitgegeven in het Privé-Domein van de Arbeiderspers, vertelt Anna Grigorjevna Dostojevskaja: ‘Ik ben niet bij machte te beschrijven hoe vertwijfeld wij waren, toen wij ons lieve dochtertje dood zagen liggen. Wij dachten beiden dat wij dit verdriet niet zouden overleven.’ Ze vertelt dat zij, na de begrafenis van Sofja, voelen dat zij niet langer in Genève kunnen blijven wonen, omdat alles hen daar aan het meisje en aan hun verdriet herinnert. Bovendien hebben ze nogal wat hardheid en harteloosheid ondervonden van de kant van de bewoners van Genève. Anna Grigorjevna schrijft: ‘Als voorbeeld van harteloosheid haal ik aan dat onze buren, hoewel op de hoogte van ons verlies, toch een dienstbode naar ons toestuurden met het verzoek aan mij om niet zo luid te huilen, want dat ging ze op de zenuwen werken.’

Dat Dostojevski niet dol was op Zwitsers wordt door zo'n zin in de *Herinneringen* van zijn weduwe wel verklaarbaar, hoewel die antipathie toch de zwakte van de generalisatie blijft houden: harteloze mensen vind je overal en er zijn nou eenmaal velerlei culturele nuances in de opvattingen over rouwbetoon; bij de oude Grieken werden professionele klaagvrouwen gehuurd die betaald werden tegen overlegging van een amfora gevuld met geplengde tranen.

Later zullen de Dostojevski's nogmaals een kind op jonge leeftijd verliezen (gelukkig hebben ze er ook twee gehad die zijn blijven leven). Anna Grigorjevna vermeldt dat haar man dat verdriet verwerkt heeft in het hoofdstuk ‘De gelovige vrouwen’ van *De gebroeders Karamazov.* Daarin vraagt de oude monnik Zosima aan een vrouw: ‘Waarom huil je zo vrouwtje?’ En zij antwoordt dan: ‘Om mijn kind vadertje. Hij zou nu al drie jaar oud zijn geweest. Voortdurend staat hij voor me, hij gaat voor mijn ogen niet weg. En als ik toevallig zijn kleertjes of zijn schoentjes zie, dan kan ik me niet meer goed houden. Ik haal al die dingetjes die van hem waren te voorschijn, ik leg ze voor me en ik huil, ik huil...’ Alleen al uit zo'n eenvoudige passage valt af te leiden dat de schrijver weet wat het is verdriet te hebben om een gestorven kind.

En nu kom ik met mijn vraag. Is het van enig belang voor mijn relatie met die roman, de mooiste, grootste, machtigste, die ooit is geschreven, dat ik van die biografische gegevens op de hoogte ben? Voel ik meer mee met die fictieve moeder nu ik weet dat ze uit het privé-domein van de schrijver is gehaald? Bewonder ik de schrijver meer omdat hij zijn verhaal met zijn werkelijkheid lardeert? Misschien kun je aan de manier waarop ik mijn vraag en de afgeleide vragen formuleer al zien hoe ik zal antwoorden. Mijn antwoord is ‘nee’. Het is van geen enkel belang te weten of

Dostojevski bepaalde vormen van menselijk lijden uit eigen ervaring kent om bewondering te kunnen hebben voor zijn ongeëvenaard vermogen om menselijk lijden te beschrijven en te analyseren, en om het probleem ervan een centrale plaats te geven. Zoals het, meer in het algemeen gezegd, van geen enkel belang is om iets, wat dan ook, te weten over de auteurs van de meesterwerken waar we van houden. Literatuur is een verzameling teksten. En of wij in die teksten iets vinden hangt af van ons vermogen om te zoeken, gevoeligheid, kennis, bereidheid om je te laten verrassen, naast je verlangen om te herkennen, dat soort dingen. Als lezers een verbeterd contact wensen met literatuur, dan kan hun niets beters worden aangeraden dan aan zichzelf te werken en aan dat vermogen, aan die gevoeligheid waarover ik het had. Ze kunnen beter een tekst zes keer lezen, of hem één keer lezen en er dan lang over mijmeren, of er over praten met iemand die hem ook gelezen heeft, liefst met iemand die liefde en begrip voor die tekst heeft, dat kunnen ze allemaal beter doen dan biografieën, autobiografieën, interviews lezen. Ik kom hier nog eens met dit strenge standpunt aandragen, omdat ik merk dat er mensen zijn die denken dat ze literatuurminnaars zijn, omdat ze naar Adriaan van Dis kijken en in sommige gevallen zelfs een biografie lezen, gemaakt door iemand waarmee hij ten overstaan van de gehele Nederlandse natie op hartveroverende wijze heeft zitten sjansen. Zoals je weet kun je iets dergelijks in Frankrijk wekelijks beleven, met het meeslepende programma *Apostrophes* van Bernard Pivot. Er is een tijd geweest dat literatuuronderwijs vooral onderwijs was over het leven van schrijvers, omdat men in alle oprechtheid geloofde dat kennis van ‘l'homme’ de kennis van ‘l'oeuvre’ verdiepte. Daarin is verandering gekomen, gelukkig maar. Maar, wellicht omdat de veranderaars wat zijn doorgeschoten naar een ander uiterste, naar een nieuwe orthodoxie, is er nu opnieuw een kentering in de literaire belangstelling, terug in de richting van het anecdotische, met veel aandacht voor de duistere plekken in de schrijverslevens. Of ik daar tegen ben? Nee hoor.

Er is een aardige definitie van literatuur te vinden in W.F. Hermans *Hetr sadistische universum 1*, in het hoofdstuk ‘Monoloog van een anglofoob’. Dit schrijft Hermans:

> De Engelse literatuur wordt, ten gevolge van de dikhuidige brutaliteit waarmee de Engelsen hun handel aan de man brengen, sterk overschat. Een literatuur, d.w.z. een continue stroom van verrassende boeken, zoals Frankrijk dat heeft, een betoverd slot met troonzalen, balzalen, boudoirs en schatkelders, zolders, spelonken, geheime opkamertjes en gecapitonneerde stoelzittingen waaruit elk ogenblik lang vergeten compromitterende brieven, verloren diamanten, goocheldozen of levend gevilde schoonheidskoninginnen te voorschijn kunnen worden gebracht, bezit Engeland niet.

Het is waar: de literatuur is ook een betoverd slot, en daarin zijn vele zalen, voor de Van Dissen, de Pivots, en waarom zou er zelfs ook niet nog ergens een kippehokje voor de Boudewijn Büchen zijn? De literatuur is ook een bedrijf, met beloningen, prijzen, lintjes, schouderklopjes, schandalen, boekenballen, collectieve en andere propaganda, lezingen, stichtingen, columns.

De literatuur als bedrijf is een gevolg en een oorzaak. Een gevolg van de staat van vervoering, opwinding, nieuwsgierigheid en dankbaarheid waarin het lezen van bepaalde teksten ons brengt. Het contact met de tekst kan ons ertoe brengen om de maker te willen kennen. We willen alles van hem weten, het liefst hem persoonlijk ontmoeten, met hem spreken over het werk, over onze bewondering, hem onze vragen voorleggen. Zo ontstaat de literatuur als bedrijf; door de respons die aan al deze behoeften wordt gegeven, door gedrevenen of door commerciëlen, of door hen die het allebei zijn (in de uitgeverswereld is dit type heel gewoon). En het is er dan weer de oorzaak van dat bekendheid wordt gegeven aan de teksten en tot het lezen ervan wordt geprikkeld. Omdat het bedrijf op die manier een bron van lees-inspiratie is, heeft het zijn bestaansrecht in mijn ogen. Leven in de brouwerij, niemand zal verwachten dat ik me daar tegen zou verzetten.

Maar, terwijl ik me ten aanzien van de literatuurkermis als een tolerante Erasmus wil opstellen, wil ik op het punt van de tekstbenadering toch Calvijn wezen: de genade is alleen in de tekst zelf te vinden.

En laten we het in al zijn felle waarheid onder ogen zien: meestal leiden gegevens over schrijvers en schrijverslevens, om maar niet te praten over het concrete contact met de kunstenaars zelf, van de wal in de sloot wat de interpretatie van hun werk betreft of ook de waardering daarvoor. Er is letterkundig werk waarvan voor mij de glans verloren is gegaan sinds ik het dubieuze genoegen heb gesmaakt om de lummel te ontmoeten die het fabriceerde. Nee nee, namen noem ik niet.

En toch, Dostojevski zou ik op zijn minst wel eens een hand hebben willen geven. Dat risico zou ik graag hebben genomen.

Nico Scheepmaker

Ik heb dankzij Anna Grigorjevna al dertig jaar een mooie band met Dostojevski en ben vanaf het begin ook een beetje verliefd op haar geweest - op dezelfde weinig serieuze manier waarop ik in mijn jongelingsjaren verliefd was op Pier Angeli en Julie Harris, filmsterren waar onze adolescente lezers vermoedelijk nooit van gehoord hebben.

Ik heb, en dat moet in 1958 zijn geweest, *De speler* van Dostojevski vertaald: *Igrok.* Voor een Dordtse drukkerij annex uitgeverij, voor 800 gulden. Ik denk niet dat ik het daarvoor nog een keer zou doen. Die roman, *De speler*, heeft een biografie die zelf ook weer een roman is. Dostojevski's broer Michael was in 1864 gestorven, Dostojevski nam toen met een groots gebaar al zijn schulden over (25.000 roebel), hief bij gebrek aan liquide middelen het literaire maandblad Epoche op, verdween naar het buitenland, maakte daar weer speelschulden, werkte intussen aan *Misdaad en straf*, maar was gedwongen voor 3000 roebel de eenmalige uitgave van zijn verzameld werk (tot dan toe) aan de louche uitgever Stellovski te verkopen.

Dat verzamelde werk was in 1866 (Dostojevski was toen 45 jaar, de leeftijd zo'n beetje van Maarten 't Hart) al van behoorlijke omvang: het zou honderd jaar later ruim drie dundrukdelen in Van Oorschots Russische Bibliotheek innemen. Als hij voor de uitgave daarvan een bedrag ineens van 3000 roebel kan vangen, dan heeft men enigszins een idee hoe groot Dostojevski's inmiddels opgelopen schuld van 30.000 tot 40.000 roebel (Karel van het Reve en Charles B. Timmer hanteren verschillende schattingen) in die jaren was.

Stellovski, die wist dat Dostojevski bezig was in afleveringen *Misdaad en straf* te schrijven voor De Russische Bode, had bovendien een extra voorwaarde in zijn contract verwerkt: als Dostojevski niet voor 1 november 1866 ook nog een nieuwe roman leverde, kreeg Stellovski het recht dat verzamelde werk nog negen jaar lang te herdrukken - zonder bijbetaling. Toen Dostojevski nog een maand de tijd had om die nieuwe roman te schrijven, nam hij een stenografe in dienst: de 20-jarige Anna Grigorjevna Snitkina. Al ijsberend, dicteerde hij haar *De speler.* In 24 dagen was de roman, die in de Russische Bibliotheek 144 pagina's telt, voltooid. Geen wereldrecord, Multatuli schreef 7 jaar eerder zijn roman *Max Havelaar* van 238 bladzijden in 28 dagen! En dat was wel een meesterwerk!

Het verhaal gaat dat Dostojevski zich met zijn manuscript naar Stellovski repte, maar dat deze zonder adres achter te laten was verdwenen - blijkbaar wilde hij op die manier voorkomen dat Dostojevski zijn roman op tijd inleverde! Zulke perfide uitgevers heb je tegenwoordig niet meer, geloof ik. Gelukkig was Dostojevski zo slim het manuscript te laten dateren en afstempelen op het politiebureau, en nog verstandiger van hem was dat hij Anna Grigorjevna ten huwelijk vroeg. Ze zei ja. In tegenstelling tot zijn eerste huwelijk, was dit een gelukkig huwelijk.

En om nu even op mijzelf terug te komen: ik kreeg dus het verzoek *De speler* te vertalen voor 800 gulden (volgens de huidige officiële koers 200 roebel), maar zoals Dostojevski in 1866 toen hij *De speler* moest schrijven bezig was met belangrijker werk - *Misdaad en straf* - zo was ik in 1958 bezig met de vertaling van *Dokter Zjivago*

van Boris Pasternak, die net de Nobelprijs had gekregen. Maar halverwege de vertaling daarvan ging ik met vakantie. *Zjivago* onderweg verder vertalen was geen doen, omdat Pasternak zulk rijk, maar gecompliceerd en veelwoordig Russisch schreef dat je daar al je woordenboeken en Russische influisteraars voor nodig had, maar ik merkte dat ik *De speler* vrijwel zonder gebruik van woordenboek spelenderwijs, in de trein kon vertalen, zoals de knuppel de honkballer veel hanteerbaarder en lichter voorkomt als hij aan slag staat dankzij het feit dat hij kort tevoren heeft staan inslaan met drie knuppels tegelijk in zijn hand!

Dostojevski is niet altijd zo gemakkelijk te vertalen (hoewel altijd gemakkelijker dan Pasternak), maar in dit geval had hij het verhaal mondeling doorverteld aan Anna Grigorjevna, waardoor het qua taalgebruik als vanzelf veel simpeler was uitgevallen. Toen ik terugkwam van vakantie was de vertaling van *De speler* klaar. Vandaar mijn bijzondere en ook dankbare band met Anna Grigorjevna, en via haar Dostojevski (en Stellovski).

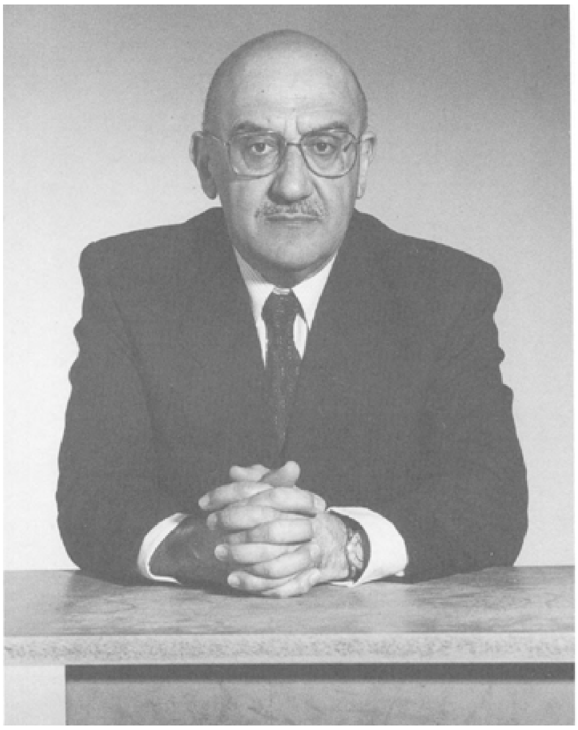
Nu stel jij, dat het voor de bewondering of waardering voor een roman er niets toe doet of de schrijver persoonlijke belevenissen daarin verwerkt heeft, en of je dat weet of niet. Een schrijver kan treffen, ontroeren, bewondering afdwingen met een roman die hij van a tot z verzonnen heeft.

Ik denk dat je daarin gelijk hebt. Harry Mulisch zat nooit als jongetje met Hannie Schaft in een cel. Maar Gerard Reves vader had wel ‘hard en zacht op zijn buik’. Vroeger vond ik dat ook al mooi, hoewel ik niet wist of het waar was of niet. Nu ik weet dat het waar was, vind ik het nog steeds even mooi, maar bovendien is daardoor het betrouwbaarheidsgehalte van Gerard Reves proza (althans van *De avonden*) gestegen. Als je weet dat Multatuli als assistent-resident in Lebak heeft gezeten, dan weet je ook dat de *Max Havelaar* geschreven is vanuit een grote feitenkennis en een eigen belevingswereld.

Dat schept vertrouwen. Als je weet dat Roald Dahl in een krakkemikkig klotevliegtuigje boven Athene een overmacht aan Duitse Messerschmitts heeft weten te weerstaan, dan weet je dat hij, als hij over vliegen schrijft, niet uit zijn nek lult. Als je Solzjenitsyn leest over *Het Kankerpaviljoen*, dan weet je dat het weliswaar een roman is en dat hij de gebeurtenissen naar zijn hand heeft gezet, maar dat hij, die zelf in zo'n kankerpaviljoen heeft gezeten, ons hoogstwaarschijnlijk niets op de mouw speldt bij de beschrijving van zo'n goelag-instituut. En als Dostojevski schrijft over de gevoelens van een ter dood veroordeelde vlak voor zijn executie, dan weet ik wel dat daar ook door anderen al heel treffend over geschreven is zonder dat zij ooit met executie bedreigd zijn (Ambroce Bierce, bijvoorbeeld), maar omdat ik ook weet dat Dostojevski zelf ooit op het punt stond geëxecuteerd te worden en door de tsaar pas op het allerlaatste moment begenadigd werd, lees ik, als Dostojevski daarover schrijft, met extra interesse, omdat ik weet dat geen ander als hij dichter bij de werkelijkheid van zo'n gebeurtenis kon komen.

Dat is de meerwaarde van het weten. Omdat ik weet hoe *De speler* tot stand is gekomen en omdat ik aan den lijve heb ondervonden hoe simpel van taal deze roman is, vind ik hem minder goed dan andere mensen, die dit alles niet weten, hem waarschijnlijk vinden. Maar omdat ik ook weet dat Dostojevski een onverbeterlijke roulettespeler was en het portret van ‘de speler’ dat hij in *De speler* schetst daarom waarschijnlijk een hoog werkelijkheidsgehalte heeft, streep ik min weg tegen plus en blijft er toch een niet zo'n goeie, maar wel intrigerende roman over...

[Nummer 157]



Michel Boll
Een schrijver moet zich niet alleen met zichzelf bezighouden
In gesprek met J. Rentes de Carvalho

Wat J. Rentes de Carvalho nog het meest verbaast is dat er zo veel recensenten zijn die in de - doorgaans zeer gunstige - besprekingen van zijn werk er zonder meer van uitgaan dat alles waar gebeurd is, en dat veel zelfs autobiografisch is. ‘Het rare is dat het me alleen in Nederland gebeurt. Portugese lezers gaan er automatisch vanuit dat ik fantaseer. Van de verhalen in *De Juwelier* denkt men in Nederland: dat zijn allemaal waar gebeurde verhalen. Maar nee. Het is allemaal verzonnen. Mooi, hè? Blijkbaar is het in Nederland bijzonder als je je fantasie gebruikt bij het schrijven. En als ik dan in het verhaal “Het landgoed van Moboetoe” schrijf: “ik beschik over weinig fantasie” - een frase die in ieder land zou worden opgevat als een elegant gebaar van bescheidenheid - dan zeggen ze hier meteen: “Zie je wel, hij zegt het zelf, hij beschikt over weinig fantasie!” Wat zijn dat voor mensen, kunnen ze niet lezen!?.’

Zelfs als hij zich boos maakt blijft J. Rentes de Carvalho een heer. Een minzaam heer, die zijn gesprekspartner consequent met ‘u’ blijft aanspreken. Niet om afstand te scheppen of uit vrees dat grote familiariteit uitdraait op geld lenen, maar uit respect. Zijn uitgesproken ideeën en meningen versiert hij steevast met een glimlach, hij heeft een broertje dood aan zwaarwichtigheid.

Gezeten tegenover Rentes de Carvalho, schrijver van *Waar die andere God woont*, een genadeloos geestig boek over de ongemanierdheid, de gewichtigdoenerij, de regelzucht en de lange-onderbroeken-vreugdeloosheid van de Nederlanders, stranden de pogingen van de interviewer om zich onopvallend van een dergelijk Nederlanderschap te distantiëren al bij de eerste bestelling: ‘Een glaasje Spa’. Beleefd informeert de schrijver naar de gezondheid van de interviewer. In Portugal wordt er in openbare gelegenheden alleen door maag- en leverlijders water besteld, zo licht hij toe, terwijl hij en passant melding maakt van het feit dat kinderen in Portugal van jongs af aan vertrouwd worden gemaakt met alcohol, hetgeen resulteert in een jaarlijkse wijnconsumptie van vele honderden liters per Portugees hoofd van de bevolking.

‘Maar geeft dat niet enorme sociale en gezondheidsproblemen?’ flapt de zeer Nederlandse vraag eruit.

‘Welnee, dat valt allemaal reuze mee,’ luidt het zeer Portugese antwoord.

Hoe onmogelijk het is de ware Nederlandse aard te verbloemen blijkt even later opnieuw bij het regelzuchtige vooruitlopen op Rentes de Carvalho's teraardebestelling. ‘Laat u zich in Nederland of in Portugal begraven?’ zo luidt de vraag, en dat terwijl de schrijver een nog zeer levenslustige indruk maakt en ook zijn lichamelijke conditie geen aanleiding geeft tot bespiegelingen over het levens-einde. Nederlandser kan het bijna niet: van tevoren al de begrafenis willen regelen.

Het knappe van Rentes de Carvalho's werk is niet alleen dat hij in *Waar die andere God woont* de aard van het Nederlanderschap aan het licht heeft gebracht, in het algemeen kun je stellen dat zijn boeken de manier van kijken van de lezer blijvend beïnvloeden. Wie *Portugal, de bloem en de sikkel* en *Montedor* heeft gelezen kijkt opeens met heel andere ogen naar Portugal (en naar mensen in het algemeen). Je komt er als lezer van *Waar die andere God woont* niet alleen achter dat er inderdaad zoiets als een ‘Nederlandse volksaard’ bestaat, maar in de weken na lezing van het

boek valt het je op dat je er zelf ook één bent, of je dat nou leuk vindt of niet. Het Nederlanderschap is een aandoening voor het leven, net als moedervlekken of een kop vol sproeten.

De kennismaking

Rentes de Carvalho is een Portugees en dat blijft hij, zelfs na een 32-jarig verblijf in Amsterdam. Na een paar jaar in Parijs als journalist voor Braziliaanse kranten te hebben gewerkt trad hij in maart 1956 in dienst van het handelskantoor van de Braziliaanse ambassade in Amsterdam. Vier jaar later werd hij ontslagen, omdat hij weigerde mee te werken aan knoeierijen. De daarop volgende twee jaar verdiende hij de kost voor zijn gezin (Nederlandse vrouw en drie dochters) als vertegenwoordiger voor een bedrijf dat zich had bekwaamd in het vervaardigen van vloeibare dakbedekking. Dit bood een uitnemende gelegenheid om kennis te maken met de Nederlandse gastvrijheid en tolerantie. (Een aannemer begroette hem met: 'Zo zo, een joodje hè? Dus zelfs je daken zijn vandaag de dag niet meer veilig voor jullie!' Dat Rentes de Carvalho niet joods is doet aan het anti-semitisme niets af.) Nadat hij enige tijd op het Instituut voor de Tropen had gewerkt werd hij door professor De Jong betrokken bij de oprichting van het Portugees seminarium van de Universiteit van Amsterdam, zoals hij nu ruim twintig jaar later getuige mag zijn van de afbraak. Als hij in september samen met zijn collega, de schrijver-vertaler August Willemsen, in de VUT gaat, zal Portugees worden opgeheven als zelfstandige studierichting.

Rentes de Carvalho is in Nederland vooral bekend als de schrijver van *Waar die andere God woont* (verschenen in

1972, 4e druk 1987). In de afgelopen vijf jaar heeft Uitgeverij De Arbeiderspers drie boeken van hem in vertaling gepubliceerd, waarvan het laatst verschenen boek, de roman *Montedor*, in feite zijn debuut was. *Montedor* kwam in 1968 in Portugal uit en werd in 1970 gevolgd door de roman *O Rebate*, die nog niet vertaald is. *Waar die andere God woont* is, zoals alle boeken van Rentes de Carvalho, oorspronkelijk in het Portugees geschreven, maar niet uitgegeven in Portugal. Dat geldt ook voor de essaybundel *Portugal, de bloem en de sikkel* (1975) waarin de schrijver haarscherp het falen van de Portugese Anjerrevolutie van 1974 analyseert. De roman *De zevende golf*, die voor een deel ook over de Anjerrevolutie gaat en die in 1983 verschijnt, is weer wel in Nederland én Portugal gepubliceerd. Het volgende boek, de prachtige verhalenbundel *De Juwelier*, verscheen in 1987. Alleen in Nederland, een Portugese uitgever was er niet voor te vinden, wat door Rentes de Carvalho wordt geweten aan zijn scherpe en niet-aflatende kritiek op de Portugese autoriteiten. Op dit moment werkt Rentes de Carvalho aan een autobiografisch boek over zijn jeugd en aan een alternatieve reisgids voor Portugal, een reisgids die ook de helpende hand biedt bij problemen als: wie moet ik nou een aalmoes geven en wie niet en hoe dat aan te pakken, alsmede aanwijzingen over de omgang met schoenenpoetsers.

Montedor: het ware gezicht van Portugal

U hebt pas laat, op 38-jarige leeftijd gedebuteerd. Had dat een bepaalde oorzaak?
Ik had al op mijn twintigste kunnen publiceren. Maar het publiceren van een boek vond ik zoiets verhevens, daar had ik zo veel eerbied voor, dat ik me er eenvoudig niet aan waagde. Zelfs op m'n achtendertigste deed ik het nog niet uit mezelf, ik stemde erin toe nadat een paar vrienden het manuscript aan een uitgever hadden gegeven. Ik schreef al vanaf mijn veertiende. Als jongen vond ik schrijver zijn het mooiste wat er was. Behalve dan advocaat zijn voor arme mensen. (Hij schatert luid) Ik wilde niet matroos of machinist worden, nee, advocaat! Terwijl ik er helemaal niet geschikt voor ben. Ik heb al moeite met gewoon in het openbaar te spreken, laat staan voor de rechtbank.

Rentes de Carvalho mag dan zijn rechtenstudie al na twee jaar hebben opgegeven, de ‘arme mensen’ en armoede in het algemeen zijn in zijn werk een grote rol blijven spelen. Zijn debuutroman *Montedor* beschrijft enkele jaren uit het treurige leven van een jongeman die opgroeit in een dorp waar nette armoede het hoogst bereikbare is en het hele leven in het teken staat van geld, of beter gezegd: het ontbreken van geld. Elk initiatief verzandt in geldgebrek en de collectieve dagdroom van de dorpsbewoners is dan ook het winnen van de loterij, dan wel het op straat vinden van een goed gevulde portemonnee.

Hoewel Montedor *een ik-roman is lijkt het eerder een sociaal portret dan het verhaal van één jongen.*
Dat is ook zo. *Montedor* gaat niet over een Portugese jongen, het gaat over de Portugese jeugd. In Portugal, waar het boek een groot succes was, reageerden veel lezers met: ‘Het zou ook mijn verhaal kunnen zijn.’ Zelfs na twintig jaar roept het dit soort reacties op en dat is toch vreemd. Een land zou toch moeten veranderen, maar dat doet Portugal niet. Er is niets veranderd aan de armoede. En dan gaat het in *Montedor* nog niet eens over de echte armen, hun toestand is helemaal

onvoorstelbaar. In 1986 zijn er zelfs 97 mensen van de honger overleden. En dat gebeurt midden in Europa! Ik kan er zo woest van worden.

De beschrijving van het milieu van nette armoede doet heel authentiek aan. Kent u dat milieu uit eigen ondervinding?

Ik heb het wel van nabij waargenomen, maar niet aan den lijve ondervonden. Ik kom uit een milieu van mensen met redelijk wat geld en grond. Mijn vader was een hoge ambtenaar bij de douane, wij hadden het goed thuis. Op het lyceum leerde ik jongens kennen, echt briljante studenten, die alles in zich hadden om in het leven te kunnen schitteren. Eén voor één zijn ze vermorzeld door hun milieu. Ze zijn getrouwd, hebben kinderen, ze wonen nog steeds op dezelfde plek. En telkens als ik hen terugzie dan zie ik dat ze een kopie zijn geworden van alles wat ze verafschuwden.

In Montedor *en* De Juwelier *beschrijft u hoe de mensen zonder geld tegen de rijken aankijken alsof die een soort sprookjesfiguren zijn.*

Het *is* ook een sprookje. In Portugal zijn er twee manieren om er bovenop te komen. Het eerste is: de loterij winnen. Iedereen, arm of rijk, investeert zo veel als hij missen kan in de loterij. De tweede manier is emigratie: gastarbeider worden. Dat hebben een paar miljoen Portugezen gedaan, die hebben hun heil elders gezocht. Portugal is éen van die landen ter wereld waar het gootste deel van de bevoling het liefst uit weg zou willen vluchten.

Heel treffend beschrijft u de illusies van de armen, de dagdromen over loterijen en emigratie.

‘Als dat zou kunnen’ is in Portugal een gevleugeld woord, het is een maatschappij van ‘als dat zou kunnen’. Een ervaring van veel buitenlanders op vakantie in Portugal is dat als zij in gesprek raken met zo'n jongen als uit *Montedor* het moment onvermijdelijk komt dat zo'n jongen vraagt: ‘Zou u voor mij niet iets kunnen versieren in uw land, *een mooie baan*?’

Was Montedor *indertijd bedoeld als een aanklacht?*

Ik geloof niet in de rol van een schrijver als aanklager. Dat heeft iets potsierlijks, want wat is nou helemaal de macht van een schrijver? De redenen om een boek te schrijven zijn zo egoïstisch: je zit met iets in je maag en je wilt het kwijt. Het is al heel mooi als iemand zichzelf in het boek herkent en dat hij vervolgens beter in staat is om iets aan zijn situatie te doen.

In Portugal is Montedor *zowel bij de lezers als bij de critici heel goed ontvangen. Vreemd dat zo'n somber boek met een uitzichtloos einde zo veel lezers trekt.*

Het is een somber boek over een sombere maatschappij in een land met vrolijke mensen, Portugal is ontzettend vrolijk. Ondanks dat de Portugezen met miljoenen naar het buitenland zijn getrokken om zichzelf van een betere toekomst te verzekeren, blijven ze van hun land houden. Ik kom er zelf ook ieder jaar nog een paar keer terug.

Van Porto tot PC

Uit al uw boeken blijkt een groot respect voor het dorpsleven en de doorsnee dorpsbewoners, u situeert veel van uw verhalen in die omgeving.

Het is mij verschrikkelijk dierbaar. Ik ben geboren in Porto, maar mijn familie komt van het platteland, uit een streek in Noordoost-Portugal. Het Porto waar ik in 1930 werd geboren verkeerde in feite nog in het midden van de negentiende eeuw. Er waren nog waterverkopers op straat, de meest bizarre beroepen bestonden nog. Parapluherstellers. Mensen die gaten in pannen repareerden. Later ben ik naar Lissabon gegaan, naar Parijs, met het vliegtuig naar Brazilië, Amerika. Nu woon ik in een zeer modern en ontwikkeld land en werk met een personal computer. Ik heb echt het idee dat ik niet 58 jaar ben, maar dat ik ben geboren in de negentiende eeuw en nu leef op de rand van de eenentwintigste eeuw, ik leef al zeker anderhalve eeuw. Daar komt nog bij dat we in mijn jeugd iedere zomer doorbrachten in een dorp in Tras-os-Montes en daar had je nog gebruiken en tradities die regelrecht uit de *middeleeuwen* stamden.

Bijvoorbeeld ieder jaar werd er door de jeugd in het geheim iemand gekozen en die beklom dan met een soort megafoon, gemaakt van een olijfolietrechter, één van de bergen rondom het dorp. Als het dan donker was dan schreeuwde die jongen alle dingen die men voor elkaar verborgen wilde houden, alle pijnlijke waarheden, door die toeter. Beneden in het dorp waren dan bij alle huizen de luiken dicht en stond iedereen vlak achter die luiken te luisteren naar de waarheid - dat is toch prachtig!

Nu we het toch over de waarheid hebben: in uw boeken wordt er duchtig op losgeroddeld door de diverse personages.

Ik denk niet dat roddel iets verschrikkelijks is, integendeel: roddel heeft een functie. Roddel houdt het psychisch evenwicht in stand, in roddel raken mensen een hoop psychische spanningen kwijt. Een persoon of een maatschappij die zijn of haar roddel binnenhoudt en opkropt, die wordt ziek. Ik vind roddel ook prachtig om te horen, een roddelaarster of roddelaar geeft zo veel van zichzelf prijs, het is alsof ze je een zelfportret aanbieden.

Ondanks dat u het Nederlands goed beheerst schrijft u nog altijd alles eerst in het Portugees, waarna iemand anders het vertaalt. Waarom kiest u voor deze omslachtige procedure?

Ik zou in het Nederlands kunnen schrijven, vooropgesteld dat iemand de tekst zou zuiveren van syntactische en spellingsfouten. Alleen zou ik nooit dezelfde souplesse voelen als bij het Portugees. In het Portugees voel ik me als in een warm bad. Ik werk nauw samen met de vertalers van mijn boeken, ik doe voortdurend suggesties tijdens het vertaalproces. De vertaling is uiteindelijk volledig geautoriseerd.

Dat lijkt me niet makkelijk werken voor een vertaler.
We zijn er tot nu toe altijd uitgekomen. Al blijft het natuurlijk zo dat een vertaler makkelijker uit de voeten kan met een schrijver die morsdood is of in Mongolië zit.

U woont nu langer in Amsterdam dan u ooit in Portugal hebt gewoond. Is het niet moeilijk om voeling te houden met het moderne Portugees?
Ik spreek de hele dag Nederlands, maar ik *denk* nog steeds in het Portugees. Ik lees iedere dag Portugees, we gaan een paar keer per jaar naar Portugal. En dat je niet alle veranderingen in de taal direct oppakt heeft ook z'n voordelen. Portugal wordt overspoeld met vierderangs Braziliaanse televisie-series waaruit de mensen veel eenvoudige en modieuze uitdrukkingen overnemen. Die komen in mijn taalgebruik niet voor. Ik spring in feite voorzichtiger om met het Portugees dan de in Portugal wonende Portugezen.

Een revolutie die geen revolutie was

U bent in 1950 Portugal uitgezet 'wegens vermeende communistische sympathieën', zo las ik ergens. Hoe zit dat precies?
Ik ben er niet zo zeer uitgezet, als wel gevlucht. Ik stond in mijn diensttijd te boek als zeer lastig en als je lastig was dan was je communist - protestant was niet in de mode als dooddoener. Via vrienden hoorde ik dat ik de kans liep gearresteerd te worden. Ik kon met veel moeite een paspoort krijgen, maar dat paspoort was slechts geldig voor één uitreis. Pas in 1964, toen de dictatuur al wat aan het verzwakken was, ben ik voor het eerst weer teruggeweest.

In 1975 publiceerde Rentes de Carvalho *Portugal, de bloem en de sikkel*, een boek dat krachtig ingaat tegen de euforische stemming die in Portugal - en daarbuiten - heerste na de Anjerrevolutie van 1974. Deze revolutie maakte een einde aan een lange periode van dictatuur, de vrijheid van meningsuiting werd in ere hersteld, er konden weer vrije verkiezingen worden gehouden. Ook in Nederland werd de linkse omwenteling met gejuich ontvangen. De socialistische voorman Den Uyl ging terstond tijdens zijn vakantie kamperen in Portugal, waar nu niets meer fout aan was. Rentes de Carvalho was één van de zeer weinigen die de omwenteling van het begin af aan zeer sceptisch bekeken. *Portugal, de bloem en de sikkel* is een kritische herschrijving van de Portugese geschiedenis vanaf de Middeleeuwen. Het boek laat zien in wiens portemonnees de enorme rijkdommen verdwenen die in de koloniale handel verdiend werden, hoe het een kleine groep mensen (de bourgeoisie) eeuwenlang voor de wind ging en hoe de revolutie van 1974 in feite al jaren tevoren voorgekookt

was. De democratie werd heringevoerd, maar uiteindelijk bepaalden de grote ondernemingen en landen als Amerika hoe ver de revolutie mocht gaan. De uiteindelijke macht bleef bij dezelfde groep mensen, voor de doorsnee Portugees veranderde er weinig, die bleef zo arm als een kerkrat.

Portugal, de bloem en de sikkel *is in Portugal nooit verschenen.*

Nee! Het idee! Ik heb het in 1975 aan Portugese uitgevers aangeboden en die zeiden: 'Laten we eerst maar tien jaar voorbij laten gaan, dan zien we wel weer, want het is nu te *hot.* In 1986 heb ik het weer aangeboden, aan dezelfde uitgevers. Toen zeiden ze: 'Wacht nog maar minstens tien jaar, want nu zou het nog slechter uitvallen.

Ik heb nog nooit zo hard en zo lang aan een boek gewerkt. Al in de jaren vijftig was ik begonnen met documentatie te verzamelen. Ik zag dat er een continuïteit was in de opeenvolgende Portugese machthebbers, dat de dictatuur van Salazar slechts een schakel was van een hele lange ketting. Ik besefte dat niet Salazar, maar de Portugese bourgeoisie de touwtjes in handen hadden. Het gaat erom dat ook na de revolutie nog steeds de sociale klasse de dienst uitmaakt die al sinds de ontdekkingsreizen aan de macht is. Het volk kan hen *niets* schelen, daar mag je mee doen wat je wilt, je mag het misbruiken, negeren, arm houden. Het volk is straatarm, het onderwijs is slecht, de medische voorzieningen voor mensen zonder geld zijn onvoldoende.

Het politieke proces in Portugal is een farce. Het is bitter om te zien dat niet de belangen van het volk voorgaan, maar de carrièreplannen van bepaalde mensen. Mario Soares had drie wensen: minister van Buitenlandse Zaken worden, minister-president worden en tot slot: president van de republiek. Dat is hem begin 1986 uiteindelijk gelukt. Ik walgde ervan, *voor mij is de Portugese geschiedenis op die dag opgehouden.* Ik volg de actuele Portugese politiek nu verder niet meer. Ik erger me er niet meer aan, dat probeer ik althans.

(Tien seconden later:) Maar wat me ziedend van woede maakt, en wanhopig en bitter, is dat de machthebbers het volk straks op laten draaien voor de problemen die ontstaan na de aansluiting van Portugal bij de Europese Gemeenschap. Het is nu al te voorzien dat de helft van de Portugezen die in de landbouw werken straks zonder broodwinning komt te zitten. Een paar miljoen jonge mensen zullen hun heil in de steden moeten gaan zoeken. En de politici halen hun schouders op en zeggen: 'Ach, er zullen wat sloppenwijken bijkomen en je zult weer goedkoop huishoudelijk personeel kunnen krijgen.' Dat kan toch niet de bedoeling zijn geweest van de overgang van een autoritair naar een democratisch regime! De positie van het volk is sinds de revolutie alleen maar verslechterd. Sla het register van *Portugal, de bloem en de sikkel* maar op. Op een enkeling na hebben ze het allemaal voortreffelijk gered. En ook alle 'revolutionairen' van toen gaat het voor de wind.

Ik had als kind de Tweede Wereldoorlog meegemaakt. Na de oorlog bleven in Portugal en Spanje de fascisten gewoon aan de macht, nog dertig jaar lang. Steeds dacht je: op een dag komt er een eind aan. En als dat eind dan komt, in de vorm van een revolutie, dan verandert er eigenlijk niets. *Dat was heel bitter.*

Ik was zo teleurgesteld over het verloop van de revolutie en het geringe effect dat *Portugal, de bloem en de sikkel* sorteerde dat ik tussen 1975 en 1983 niets meer gepubliceerd heb, met het idee: als er toch niet naar me geluisterd wordt, dan maar niet. Ik ben wel voor mezelf blijven schrijven in die tijd. Ik doe niets aan sport, ik jaag niet. Ik heb een verschrikkelijke afkeer van lichamelijke inspanning. Het enige dat bij mij beweegt zijn mijn hersenen, ik schrijf om in conditie te blijven.

Het boek is niet uitgegeven in Portugal, maar het manuscript is wel ondergronds verspreid onder een aantal mensen en we mogen aannemen dat de Portugese autoriteiten via hun ambassade in Nederland het een en ander ter ore is gekomen. Hoe werd er op gereageerd?

Ik ben noch bij links, noch bij rechts geliefd. Dat kan me ook niet schelen. Mijn boeken worden niet meer uitgegeven in Portugal, maar ik ben nooit bedreigd of lastig gevallen, welnee. De machthebbers hebben eenvoudig geen boodschap aan me.

In Nederland was de teneur van de reacties: die man is tegen de revolutie en dus conservatief. Links Nederland kon niet velen dat er kritiek was op hun linkse Portugese vrienden die aan de macht waren gekomen. Achteraf bleek dat ze de verkeerde vrienden hadden gekozen.

In de roman De zevende golf *ironiseert u het engagement van links Nederland met Portugal.*

Ik had ze ook in de collegezaal: sandalen, blootsvoets en een beetje gescheurde kleren. Soms hadden ze hun poezen en baby's bij zich. Het zijn de yuppies van nu, nu lopen ze in driedelige pakken.

U nam en neemt hen hun onvoorwaardelijke steun aan de revolutie kwalijk.

Ze wilden niet inzien wat er werkelijk aan de hand was. Ze werden aangetrokken door *het feest* van de revolutie, niet door de ellende ervoor en erna. Lekker sovjet spelen, lekker dingen kapot maken en tegen de rijken schreeuwen. Nu kijken ze niet meer naar Portugal om, ze zijn verveeld met hun speeltje. Het kan ze *niets* schelen hoe slecht het daar gaat. Het enige wat ze interesseert is dat je lekker goedkoop op vakantie kan naar Portugal.

De Nederlandse literatuur

Als Rentes de Carvalho wordt gevraagd welk boek hem het dierbaarst is kiest hij na lang aarzelen voor de verhalenbundel De Juwelier *en niet voor* Portugal, de bloem en de sikkel. *De schrijver verzamelde in* De Juwelier *de mooiste verhalen die hij over een periode van twinitg jaar schreef.*

Het is mijn meest Portugese boek. In die verhalen heb ik alles gestopt wat ik in mijn reservoirs had en dat heb ik lang laten destilleren, er is zeer veel denken en werken in geïnvesteerd. Ik ben er erg op tegen om ieder jaar met een nieuw boek te komen, zoals veel Nederlandse schrijvers doen, in zekere zin gedwongen door de commerciële belangen. Het is noodzakelijk dat een boek de tijd krijgt om te rijpen. Hoge kwaliteit bereik je door juist ook eens af te zien van publikatie. Mijn grootvader was schoenmaker. Ik heb hem niet gekend, hij stierf een jaar voor mijn geboorte. Maar als jongen kwam ik in het dorp nog mensen tegen die me staande hielden en zeiden: 'Kijk, deze schoenen zijn nog door jouw opa gemaakt.' Die schoenen gingen niet stuk. Hij had het beste materiaal gebruikt en dat heel fijn bewerkt. En ik wil als schrijver niet voor hem onderdoen.

U ziet zichzelf nog steeds als een Portugese schrijver en niet als een Nederlandse?

De Nederlandse literatuur staat ver van mij af, ik maak er geen deel van uit. Ik heb heel andere zorgen en idealen dan een Nederlandse schrijver. *Montedor* bijvoorbeeld gaat over het ontbreken van zekerheden en geld. In de Portugese literatuur van mijn generatie is dat een constante. In de Nederlandse literauur veel minder. Als je hier geen geld hebt ga je naar de sociale dienst. Het thema armoede komt in de moderne Nederlandse literatuur hoogstens voor als folkloristisch aspect. Je bezighouden met je psyche, je gebrek aan sex of afrekenen met je godsdienst, dat zijn als het ware luxueuze aspecten van literatuur, daar kom ik als Portugese schrijver niet aan toe. Dat mensen in een land niet in staat zijn om voor zichzelf te zorgen en dat het systeem ook niet voor hen zorgt, dat is voor mij een thema. Daarbij vind ik dat een schrijver zich niet alleen met zichzelf, met zijn kleine persoontje, bezig moet houden. Je kunt door middel van een personage ook proberen het verdriet en de wanhoop van een hele generatie of een land aan te duiden. Ik kan niet warmlopen voor het feit dat Wim de zoon van een dominee was, ergens in de Achterhoek, dat hij dichter was en homoseksueel en dat alles hem tegenwerkte. En dat hij dan naar de grote stad gaat en met Marie van idee en sex verandert. Het is allemaal *zo klein.* Je kunt wel een kort verhaal schrijven over één gebeurtenis uit het leven van één persoon, maar er moeten ook ingrediënten inzitten waardoor de lezer dingen in een wijder perspectief gaat zien.

Bent u zich na 32 jaar niet toch een beetje *Nederlander gaan voelen?*

Ik ben en blijf een Portugees. Ik voel me erg thuis in Amsterdam - maar ziet u mij ooit *Nederlander* worden?

Dus mag ik aannemen, om er nog even op terug te komen, dat u zich te zijner tijd ook in Portugal laat begraven?

Als ik hier aan flarden wordt gereden bij een ongeluk dan is er weinig reden om de boel naar Portugal op te sturen. Maar ik vermoed dat het bij mij net zo zal gaan als het bij olifanten gaat: Die 'als ze het einde voelen naderen' hun eigen plek weer opzoeken. In Portugal is er nog een plek voor me vrijgehouden op een kerkhofje waar mijn hele familie ligt.

Laat één ding duidelijk zijn: ik wil onder geen voorwaarde gecremeerd worden, ik heb een verschrikkelijke hekel aan dat koele, muzikale afscheid. De mensen moesten eens weten hoe dat gaat! Je wordt maar een beetje gecremeerd en voor de rest word je verbrijzeld en wordt je lijf uit elkaar getrokken met afschuwelijke tangen. Ik vind dat *onwaardig.*

En onder de grond, met al dat gespuis dat aan je knabbelt, is dat dan wel waardig?

Het is in ieder geval niet zo efficiënt en industrieel. Laat mij maar rustig ontbinden en in bloemetjes veranderen.

Drie kwartier na afloop van het interview, na een bezoek aan de Bijenkorf werd de heer J. Rentes de Carvalho op een haar na doodgereden door een Amsterdamse tram. Omstanders verklaarden even later dat het een wonder was dat hij ongedeerd bleef, en waarschijnlijk was dat ook zo.

Van Rentes de Carvalho zijn in het Nederlands verkrijgbaar:
Monterdor, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1988.
De zevende golf, roman, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1983.
De Juwelier, verhalen, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1987.
Waar die andere God woont, essays, De Arbeiderspers, 1987.
Portugal, de bloem en de sikkel, essays (uitsluitend in de bibliotheek, niet meer in de handel).

Arthur Japin
‘Geef mij maar de fado van David Bowie!’
Aantekeningen uit Portugal

Lissabon

In elke andere wereldstad wordt de zelfkant, zo goed of zo kwaad mogelijk, verborgen gehouden voor de arriverende toerist. In Lissabon niet. De dubbeldeksbus van het vliegveld had makkelijk een blok om kunnen rijden. De schutting had eenvoudigweg hoger opgetrokken kunnen worden. Een simpele verordening had de ellende al weggemoffeld. Maar nee. Is het naïviteit of onverschilligheid? Is het bedoeld als voorzichtige waarschuwing?

Vlak voor de bus de Avenida de Estados Unidos da America indraait, passeert hij een tegen de heuvel gekleefde krottenwijk. Muren van benzineblikken met ramen van voorgeplakt plastic, daken van golfplaat, autowrakken. Er hangt was te drogen in de regen. Modder volgt de paadjes tussen de krotten door de heuvel langs, in stromen langzaam het ongeëffende terrein af. Al bijna raakt het aan het asfalt van de straat waarop mijn bus wacht. Dertig seconden lang de Derde Wereld, totdat het stoplicht op groen springt en we een moderne betonwijk inrijden.

De Taag stroomt kilometers breed voorbij het grote plein waar ik uitstap. Majestueuze marmeren trappen nodigen uit om tot in het water af te dalen, tot in het aanspoelend plastic. Hier heeft voor de aardbeving het koninklijk paleis gestaan. Dit was het uitzicht van João. Hier meerde zijn schip. Ik keer me om en zeul de koffer door de stijl omhoogkronkelende straatjes van Alfama, zoals ik me dat had voorgenomen. Het motregent. Er dringt bijna geen licht door in de smalle stegen. Hier en daar raken de daken elkaar. Wie op de eerste verdieping zijn hand uitstrekt kan zijn buurman voelen. Maar de luiken zijn dicht. Beneden, achter vliegengordijnen wordt gedronken in kale raamloze lokalen. Neonlicht. Ik ga niet naar binnen. Verdwalen kan hier niet, al waarschuwt iedereen daarvoor. Naar boven of naar beneden, da's duidelijk. Ik klim naar een verbreding die in dit Moorse stadsplan een plein moet zijn. De vislucht is penetrant. Licht in de schaduw op resten van een markt, groen op de keien, katten rond een berg vuil. Het doolhof benauwt me ineens. Misschien is het de nog verse ervaring van een gewelddadige beroving in een vorig land, misschien de plotselinge onzekerheid omtrent mijn ‘Portugees’ als ik iets wil vragen aan een kleine, in het zwart geklede vrouw. Ze keer snel haar ogen, waarmee ze me vanuit de verte net nog op nam, van me af, wuift haar vinger afwijzend door de lucht en haast zich bij me vandaan. Ik daal weer af en zie voor de tweede keer de Taag, oplichtend nu en weids. Verderop zie ik de volgende van de zeven heuvels. Ook die heeft zich naar de rivier gericht. Een oude man klampt me aan, eerst mompelend. Hele woorden lijkt hij in te slikken. Dan, alsof hij mijn twijfel heeft geroken, gebaart hij ineens groots in de richting waaruit ik kom. Zijn aktentas vliegt door de lucht. Maar langzaam wen ik aan de wonderlijke uitspraak van de taal. ‘Zal je oppassen?’ vraagt hij met klem.

‘Nee, dan vroeger! Nu moet je uitkijken voor dieven. Begrijp je? Overal dieven!’ Hij stopt, grijpt naar zijn hart, naar zijn broekzak, zijn jaszak. Even kijkt hij me wantrouwend aan, haalt dan opgelucht adem. Zijn bezittingen heeft hij nog. Ik loop door. Hij loopt met me mee. Hij neemt het op zich me voor elke oneffenheid in het wegdek te waarschuwen.

‘Tja, dat hebben jullie in het buitenland niet, hè, zulke gaten?’

‘Jawel hoor,’ zeg ik.

‘Maar dan toch wel het geld om ze weer te maken.’

‘Niet meer altijd.’

‘Nou, hier waren vroeger geen gaten,’ roept hij trots, ‘niet onder Salazar! Begrijp je? Alles was toen beter.’

‘Maar toch niet voor de mensen?’ opper ik. Hij snapt niet eens wat ik zou kunnen bedoelen.

‘En er waren geen dieven... Nou ja, een enkele en dan...’ Hij scheert met zijn vlakke hand langs zijn keel en lacht zijn laatste tand bloot.

De oude man heeft me dit pension gewezen. Hij bleef maar naast me lopen, wijzend op elke verwaaide krant, hoofdschuddend bij iedere scheur. Hij heeft met mij de drie houten trappen beklommen, langs de tegelversiering op de eerste verdieping, de sierlijk beletterde melkglazen klapdeurtjes van het ‘Escritorio de Fernandez & Martins’ op de tweede naar de verveloze derde om daar van de eigenaar zijn kleine beloning in ontvangst te nemen. Hij geeft me een hand, maar wil eigenlijk nog niet weg. Hij glundert omdat hij denkt een goede eerste indruk te hebben gegeven aan een vreemdeling.

De kamer is smal en oud en hoewel de half verborgen opgang aan een geheel ander plein daar niets van verraadt, is buiten mijn raam ineens de Rossio, het centrale plein aan de voet van de heuvel van Bairro Alto, die zijn schaduw op me begint te werpen. De zon verdwijnt achter de hooggelegen ruïne van de Igreja do Carmo en werpt alleen nog wat stralen door de opengescheurde bogen, die al sinds de aardbeving van 1755 het kerkdak niet meer hoeven te dragen.

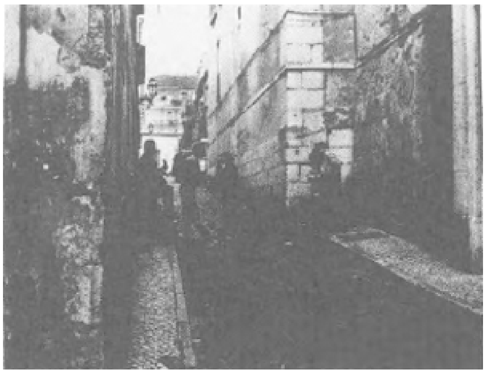
Het lijkt te dramatisch om waar te zijn, maar vanuit dat raam zie ik het toch echt: Vlak onder me op dat beschaduwde vierkant, waar in de vorige eeuwen duizenden door de inquisitie levend werden verbrand, vindt een jongetje

van een jaar of zeven tussen de vele duiven er één die alleen nog wat fladdert. Hij raapt hem op, aait hem even en gooit hem dan een eind de lucht in. Als de duif weer voor zijn voeten valt, probeert hij het nog een keer. Daarna pakt hij hem op, legt hem in de holte van zijn linkerarm en klimt met de rechter moeizaam op een richel van het grote standbeeld, zet de duif daar neer en gaat er zelf naast zitten. Heel zachtjes begint hij voor de vogel te zingen. Door het geraas van het verkeer kan ik de woorden niet verstaan. Alleen hoor ik af en toe de geknepen uithalen van een fado. De jongen bezingt zijn eigen ellende in de hoop die van de duif er mee te verlichten. Zo stel ik me voor. En ik fantaseer gretig hoe hij de klanken heeft opgepikt, luisterend naar de fadistas in de eetlokalen van Bairro Alto, daarboven. Ik hou mijn hoofd onder de kraan: onwaarschijnlijk en onverteerbaar sentiment.

'Het wordt melodrama,' werd ik gewaarschuwd. 'De melancholie van de Portugezen valt boven op je en gaat na een tijdje aan je kleven. Voor je het weet ga je het normaal vinden.' Maar het doel van reizen is toch juist dat je het vreemde normaal gaat vinden, of niet soms? En trouwens, ik ben met een vast omlijnd plan hierheen gekomen. Ik kom voor Dom João V en hoewel mijn interesse voor deze grillige achttiende-eeuwse monarch juist was opgewekt door zijn zware melancholie en zijn verlangen naar het onmogelijke, had ik gedacht in de kille universiteitszalen en bibliotheken, waar ik wat research wil doen, toch weinig te zullen merken van de Portugese saudade. En dan, wat weet ik er eigenlijk van? Een paar fado's, fragmenten van Camoes, Pessoa, de schilderijen van de Almada Neigreiros. En natuurlijk Amalia Rodrigues, die ik nooit meer los zal kunnen zien van Wim Ibo's verontwaardigde verslag over haar optreden in mini-rok voor een groep Benfica-aanhangers.

Saudade? Ik kan het me wel voorstellen als drijfveer voor de barokke João V, maar in de emotionele wapenrusting van een volwassen tijdgenoot? Saudade? Van oorsprong betekent het eenzaamheid, dat weet ik, maar het moet veel meer zijn: heimwee, onvervulbare wensen, voorbije kansen, spleen, verlangen naar het onbekende of haar het bekende maar onbereikbare. Het draagt alle gemis in zich. João raakt op de achtergrond. Het wordt melodrama.

> Saudades, alleen de Portugezen
> Kunnen ze ten volle voelen
> Omdat ze het woord kennen
> Om uit te drukken dát ze ze hebben.
> (Fernando Pessoa, 1888-1935)



Het is april, maar het wordt hier vroeg en langzaam donker. Ik dwaal af naar de Taag, naar roestig zwarte werven. Zeelucht. Verkopers van ongelooide portefeuilles. Een drukke snelweg maakt het onmogelijk het brede water te bereiken. Ik neem een van de vele trammetjes, waarvan het nooit zeker is of ze de volgende halte halen. Ze zijn niet pittoresk antiek, ze zijn gewoon oud en bijna versleten. Elke bocht lijkt de laatste te worden, iedere wissel het einde. Niemand hoeft er hier ooit een te missen, want wie een redelijke wandelpas aanhoudt, haalt de tram altijd in en kan met een sierlijke zwaai op het open achterbalkonnetje springen. Het is vol en warm.

Boodschappentassen in de netten, een emmer metselspecie op de grond, rijden we de Taag af richting oceaan tot aan de remise, niet te onderscheiden van een spoorwegmuseum. Die ligt tussen twee kolossen van beton. Ze zijn meters en meters in omvang. Twee gigantenpoten geplant tussen kinderlijk kleine huisjes, of stenen bonestaken, omhooggeschoten uit een rustig dorpje. Hoog, hoog boven is de oprit naar de kilometers lange hangbrug die ze ondersteunen. De enige vaste verbinding met de Estremadura en het zuiden: ooit de Ponte Salazar, nu de brug van de 25-ste april. Het geluid van de reizenden dringt niet door hier beneden, maar de allerbreedste trucks laten soms een hoekje zien aan wie zijn hoofd in zijn nek legt. Dat doet niemand. Dat er boven van alles voorbij dendert is onbelangrijk. De wijk, oud en moe, heeft zich tegen zijn schaduwgever aangevleid. Ik loop door een samenzwering van baccalhão. De stinkende stokvis is in winkel na winkel hoog opgetast. Ik probeer uit die lijmwalm en onder de paraplu van uitlaatgassen vandaan te komen, maar ik krijg een hand, wordt een café binnengesleurd en hoor het verhaal aan van een hele vroege of vroeg oudgeworden Rotterdamse gastarbeider. Vooral nostalgia, aangename plaatsen en vaste uitdrukkingen worden lachend opgerakeld. Ik ken Rotterdam niet en maak me los, stug en Hollands.

Ik ben teruggelopen richting centrum. Eindelijk kan ik echt het water bereiken bij het station van de Cais do Sodre. Het is donker nu, maar van alle kanten flikkeren zich lichtjes in het water. ‘Hash?’ wordt me toegesnauwd. Een stokoud verkoopstertje van, jawel, luciferdoosjes sprint naar de kaderand: een veerboot komt aan. Mensen die besloten hebben de avond aan deze kant van het water door te brengen haasten zich naar de treinen en de trams. Ze passeren een vrouw, gekleed in heel veel bloemenkleuren, die voor ze zingt.

‘Ik ben een kind van Brazilië, gestrand aan de Taag,’ versta ik. Dan volgt een regel of twee waar ik niets van maken kan. Ze houdt een vierkant zwart doosje voor zich uit, dat aan een leren riempje om haar hals hangt. Het wordt verstrekt door de staat. Zo onderscheidt men de officiële van de officieuze bedelaars. En dan opnieuw: ‘Ik ben een kind van Brazilië, gestrand aan de Taag.’ Ze zingt tot het veer leeg is, steeds hetzelfde couplet. Dan doet ze het doosje en het riempje af, stopt het op de tast in een grote boodschappentas en loopt weg. Ze is blind.

Ik keer me, tussen lachen en vloeken, af. Het is alsof ik een grote smartlap ben binnengelopen, alsof me gevoelens ontlokt worden die ik helemaal niet hebben wil. Ik ga regelrecht op het lokkende licht van de binnenstad af. Behoefte aan leven.

Ergens in de weldadige tuinen van de luxueuze Gulbenkian musea, staat, zonder armen uitdagend, een vrouwentors, de tepels twee donkerbruine aders in het zachte roze marmer. Michelangelo had gelijk, besef ik, duidelijker dan ooit was deze beeltenis al eeuwen in de steen aanwezig, schreeuwend om laag voor laag te worden uitgehouwen, te mogen worden blootgelegd. Eugenio komt uit Brazilië. Zijn lichtbruine handen trillen als hij ze op het stenen vlees laat rusten. Hij kijkt me met grote groene ogen aan alsof ik hem betrap, laat los en komt weer naast me zitten. Ik ruik hem, aarde en petroleum. Trots gaat hij door over zijn familie, oorspronkelijk uit Cape Verde, later via São Paolo naar Portugal getrokken. Het lijkt bijna alsof hij me alleen om te kunnen vertellen benaderd heeft.

'Zij hebben de muziek in hun koffer meegenomen,' lacht hij. 'De ritmes van de eilanden naar Brazilië, de roep van de slaven mee naar het moederland. Dat is fado! Onze ritmes, onze woorden!'

De Portugese specialiteit heeft een eigenaardig recept, bedenk ik me, ingrediënten van overheersers en onderdrukten. Waarschijnlijk hebben de Grieken, de eersten voor wie de Lusitaniërs hebben moeten buigen, hun 'moira', hun noodlotsgedachte al overgedragen. Toen hebben de Moren in de eeuwen van hun overheersing hun stempel gedrukt. Er is maar weinig fantasie voor nodig om de Moorse klanken te horen in een moderne fado en ook het belangrijkste thema uit de Arabische poëzie, het verlangen naar een afwezige, is de Portugese dichters eigen geworden. Dan ontstaat het koninkrijk Portugal en laat de eerste koning zijn zoon trouwen met een Provençaalse, die de verfijnde hoofse kunst meeneemt naar deze uithoek van het continent. De versvormen van de troubadours zijn

vrijwel onveranderd, hun instrumenten vandaag in gebruik. Uiteindelijk, eeuwen later, raken de straten vol slaven, die de gezangen van het hof terug naar de aarde halen en ze vermengen met hun ritmes.

‘En ónze ellende, natuurlijk!’ zegt Eugenio. ‘Je dacht toch niet dat de Portugezen toen ze nog rijk waren al dat verdriet konden ophoesten? Dat is de wereld van de slaven. Dat is de blues! En zo zingen we hem nog. Zo leven we tenslotte nog. Maar we zijn vrij, al zou je het niet zeggen, we zijn vrij.’

In de elegance en de verweerde spiegels van het oude café ‘Brasileiros’, komt de onvermijdelijke melancholie. Geen geld, geen werk, geen liefde, het is allemaal te dragen, vindt Eugenio, maar hier te zijn, terwijl hij ergens anders heen wil, dát is pas saudade. Waar hij wel wil zijn? Misschien Brazilië, misschien ook juist niet. Het lijkt er niet veel toe te doen. Hij hééft saudade, bijna als een trofee, en daar gaat het om. Het irriteert me en als ik een schampere opmerking maak over de fado, die hij dan maar moet gaan zingen, recht hij zijn rug en onderhoudt me. Jazeker zingt hij hem en zijn moeder en zijn broers en al zijn vrienden. Ik werp tegen dat die verheerlijking van de passiviteit, van het noodlot, ze nooit verder zal helpen.

‘Maar het is een levend iets. Heel erg levend, een gevecht! De fado geeft geen extra pijn, maar juist troost. En je moet sterk zijn om die troost te vinden. Het is net een voorbije liefde, je moet vechten om er over heen te komen. Zo werkt fado, want de mooie herinnering van gisteren, is het verdriet van vandaag. Door die herinnering op te halen vind je troost. “Vergeten” bestaat niet, dus koester die herinnering. Het is tenslotte alles wat je hebt, het enige dat telt.’ Hij begint met zijn middelvinger dof op het tafeltje te slaan dat tussen ons in staat. Een minimale melodie legt hij in de volgende zachtgebromde zinnen. Pas na een paar woorden begrijp ik dat het een gezang is dat zijn uiteenzetting illustreert.

‘De fado is een dolend lied. De fado van gisteren: saudade, de fado van vandaag: onrust, die van morgen is het noodlot. Het heeft iets zondigs, maar ook iets heiligs. Voorbije liefde, dat is fado.’

Ik heb zo lang geaarzeld over mijn kleding dat ik het met de bus niet meer haal. De gymschoenen zijn voldoende afgetrapt, de spijkerbroek is niet meer heel, een trui moet kunnen. Het is een gotspe, dat besef ik, maar ik hou een taxi aan, noem een straat ver genoeg bij waar ik zijn moet uit de buurt en stap daar zo onopvallend mogelijk uit. Van de dunbetonnen flats hangt wasgoed naar beneden in een walm van verbrandend vuil. Twee donkere blokken tot aan het licht van de brede Avenida. Daar, in het neonlicht van een bar op de hoek van het plein, wacht Eugenio. Het lijkt wel of hij gespannen is. Ik vraag of ik misschien nog een fles wijn zal kopen om mee te nemen, leg uit dat dat voor ons niet vreemd is, maar het mag niet.

‘Gaan we?’ vraagt hij luchtig, het nog beladener makend. We rennen, vlak voor één van de groene dubbeldekkers met nieuw aangekomenen, de straat over, de krottenwijk binnen.

Het valt mee van dichtbij en in de avond. Er zijn muren gemetseld, perkjes afgebakend. Licht en vooral muziek vallen naar buiten, radio's, t.v.'s, stemmen. Aarde en petroleum. We komen maar weinig mensen tegen, het is fris. Niemand kijkt me aan. Het weggetje loopt op, de huisjes staan dicht op elkaar. Geen deur is eender, geen muur lijkt recht. Maar er is kleur, overal waar licht op valt. We gaan naar binnen als in een schip, een forse dorpel over. Drie mannen en een vrouw zitten rond een plastic tafel. Weinig aan de muur, Maria en een poster van de Algarve. Eugenio praat over me, als over een vriend. De vrouw staat op. Ik weet dat ze de moeder is, maar ze is slank en gespierd in een strakke wollen trui. Haar huid is gehouwen uit hard beige, dat langs haar hals donker tussen de borsten verdwijnt. Ze haalt een glas en schenkt sterke anijsalcohol. Haar gezicht verraadt niets. Ze legt haar hand op Eugenio's schouder en blijft zo als een standbeeld bij hem staan, afwachtend. De mannen zeggen iets, maar ik versta ze niet. De vrouw zegt iets, maar niet tegen mij.

De anijs brandt in mijn keel. Ik sta op. Ik had niet moeten komen. Mijn indringende nieuwsgierigheid is indiscreet, beschamend. Eugenio knikt en we gaan. Hij vindt het vreselijk, erger dan ik. Bij de bar nemen we afscheid. Ik geeft hem geld en loop de hele weg naar huis met groeiende afschuw van mezelf. Morgen ga ik voor een tijdje weg uit Lissabon.

Coimbra

Nou had ik inderdaad gevraagd naar een niet-toeristische fado-gelegenheid, maar dit is het andere uiterste. De schreeuwerige bordjes ‘spontane fado, elke donderdag en zaterdag!’ had ik direct al gemeden en de opdringerige gerants die je naar binnen proberen te lokken heb ik dagenlang weerstaan. Maar óf er gebeurde aan mijn met zorg gekozen dis helemaal niets, óf de plotseling losgebarsten klaagzang bleek later toch zo aardig op cassette te zijn ge-

zet. Uiteindelijk heb ik me dan hierheen laten sturen. Laag en donker, brede houten tafels: een kroeg uit een 'flash and dagger'-film met Erroll Flynn. Tandeloze bonken met halfgeloken ogen, sloeries in gescheurde jurken, één-ogige lappendragers en, natuurlijk, studenten. Aan de muren viola's en gitaren. Augusto, een leren voorschoot rond zijn brede, zware lijf, brengt me twee stenen kruiken: wijn en water. Plotselinge vrienden, wachtend op dit teken, schuiven aan.

Als de instrumenten van de muur worden genomen en bespeeld, staat een oudere man in een leren jack op. Hij aarzelt en probeert wat klanken. Hij wordt giechelend uitgelachen, gaat kwaad zitten, maar bemoedigend gesis om stilte, half plagend, half geïnteresseerd, brengt hem weer op de been.

'Mijn vrouw zingt de fado van Lisboa, maar ik zing de fado van hier!' weerkaatsen de geknepen klanken in de nissen van het etablissement. Is dat al saudade? denk ik teleurgesteld. So what? Als je daarom lijden wilt, val mij er niet mee lastig. Maar ach, wie ben ik eigenlijk om met niet minder dan verscheurde harten genoegen te nemen. Ik geef me over.

'Nou, geef mij maar de fado van David Bowie!' zegt een meisje vlak bij me. Ze is duidelijk modern, nette, geblondeerde punk en waarschijnlijk regelmatig te vinden bij de 'Abacadabra', de sneue imitatie van een fast-food concern om de hoek. 'The american dream', twintigste-eeuwse saudade: heimwee naar het niet bestaande. Zij praat met haar vrienden te hard door. Het leren jack stoort zich er allang niet meer aan. Ik wel en vraag een paar 'ziekelijke gezangen' later om stilte. Als ik die niet krijg en aanstalte maak om weg te gaan, wordt mijn naam geroepen.

Maria Manuela heeft me vanmiddag geholpen toen een onstuitbaar enthousiaste medewerkster van de oude universiteitsbibliotheek me dreigde te bedelven onder de handschriften van João. Ze heeft mijn ergernis opgemerkt en wil praten. Augusto stopt ons een fles vinho tinto toe. Of eigenlijk haar: Maria Manuela Bastos de Almeida Leite die haar naam lelijk vindt. Samen dalen we de stijle nauwe straatjes van de oude Moorse wijk af, de Poort van Almedina uit en de Rio Mondego over, die, overdag geel van de modder, nu onder de maan goud oplicht. Er heerst volstrekte stilte die we doorbreken.

'Ik ga daar zo vaak mogelijk heen om de fado te horen. Wij allemaal. Ook die meisjes die lachten. Misschien schamen ze zich er voor, misschien juist wel tegenover jou, zouden ze zich liever anders voordoen.'

Ze brengt me naar een paar gotische bogen die half uit de modder steken, overgroeid en weerspiegeld in een vloer van water.

'Santa Clara-a-Velha, het klooster waar Inẽz begraven werd. Het gaat instorten, maar zolang laten we het staan. We bewaren alles wat onze herinnering prikkelt. Vooral onze droevige herinneringen, ja, omdat die je doen stilstaan bij het feit dat je het vandaag zo kwaad nog niet hebt.'

Ze lacht hardop en wordt weerkaatst ergens tussen de duisternis van de bogen en de waterspiegel. Ze probeert en keurt een paar klanken. Dan zingt ze: 'Sao tao lindos os teus olhos.' Ze begint zacht, aarzelt, maar zet door. De melodie komt nu ineens van teveel kanten en het is te donker om haar ogen te zien. Maar ik voel ze. Ik reageer verkeerd en maak aanstalte. We laten de laatste bebouwing achter ons, slaan een laan in en ik volg haar door een heg van bamboe tot we staan in de Tuin der Tranen, Jardim das Lágrimas. In de verte, aan de overkant van de rivier, zweeft een verlichte Universiteit boven de bochel van de oude stad. Hier, aan de nog maar zachtjes klaterende Bron van de Liefde, werd in de veertiende eeuw Inẽz de Castro vermoord. Haar legendarische liefde voor Pedro en vooral haar tragische lot leven sindsdien voort in de poëzie, van Camoes tot Rhijnvis Feith.

‘Zij komt in veel van onze fado's voor, de fado's van Coimbra. Onze fado is traditioneler, minder veranderd sinds de tijd van de troubadours. De studenten zingen hem, voornamelijk de jongens. Hij leeft! We zouden die traditie nooit onderbreken. Maar het is meer, wezenlijker. Het is voornamelijk juist voor ons, de jongeren, ook al is het traditie. Het is... het is het idee dat je verdriet hebt mét iemand. Net zoals ik hoop dat er morgen, als ik zelf ellende heb, iemand met mij meevoelt.’

Eindelijk spreekt ze niet in het meervoud.

‘En dan zing jij zelf ook de fado?’

‘Nee.’ Even doet ze het af als een vreemd voorstel. ‘Nou ja, misschien van binnen. We zijn diep verbonden met elkaar, dat moet je goed begrijpen, met familie, met vrienden. De fado... als iemand hem zingt dan is dat als een code. Wij begrijpen de signalen omdat we hetzelfde hebben meegemaakt, mee gaan maken.’

Een moment lang is het stil, al klatert de bron maar door. ‘Hier gaat men heen als met verliefd is.’ Meer niet. Ze klinkt vreemd officieel. Van mij wordt initiatief verwacht, ik ben tenslotte in het zuiden. Nog tijdens de voorzichtige aanraking hoor ik mezelf zinspelen op een andere verbintenis, een andere interesse. Onhandig subtiel, maar helder.

Ze staat op en zegt dan met klem dat ze vrolijk is, optimistisch en dat ze van het leven houdt.

‘Het komt juist doordát we zo optimistisch zijn. De hele geschiedenis door kan je het zien. We willen altijd maar vooruit, opstoten, doorstoten, maar we kunnen het niet. We weten niet hoe. We lopen vast.’

‘En dat geeft saudade?’

‘Ja, dat komt ervan, hè?’ Ze lacht verontschuldigend.

> Alle poëzie - en een lied is een ondersteunende poëzie - reflecteert wat de ziel mist. Aldus zijn de liederen van droevige mensen vrolijk, terwijl die van vrolijke mensen droef zijn.
> De fado echter is noch droef, noch vrolijk. Het is een episode, een interval.
>
> (Fernando Pessoa)

Ze staat er op dat ik haar het lage hek over help. En ik klim haar nog na ook. We zijn terug bij het begin van de stad, maar de enkele huizen zijn donker.

‘Dit heeft er direct mee te maken. Kom nou maar, er is niemand. Dat hoeft niet bewaakt. Wie wil hier nou in?’ We staan midden in de nacht in het Portugal dos Pequeninos, Portugal van de Kleintjes, een soort speeltuin, een grof uitgevallen Madurodam. In het licht van de straatlantarens staan twee reusachtige, zwarte wilden naast kleine hutjes.

‘Hier zijn onze overwinningen, al onze kolinies, alles wat we al lang niet meer hebben. Binnenin die hutten is wat lokale huisvlijt en foto's van de autochtonen, negers rond een kookpot, klassieke mandarijnen met lange nagels en Indiërs met lendendoeken. Verder gaat het niet. Dat is de herinnering en zo zal hij blijven. We zijn op Macau na alles kwijt, maar onze kinderen krijgen een beeld van hoe het zou hebben kunnen zijn. Het beeld past niet bij de werkelijkheid. En dat is de essentie. We zouden aan dat beeld graag willen voldoen, maar heimelijk weten we dat dat onmogelijk is.’

Aan de voeten van Vasco da Gama's beeltenis gaat ze zitten. Ik ontkurk Augusto's fles en zet hem tussen ons in. Grote rode lijnen op de grond trekken ontdekkingstochten over de wereldschijven na. Timor, Cape Verde, Guinee, S. Tomé, Angola, Ivoorkust, Mozambique, Brazilië, een wereld van grensloze kruizen over de vloer van de speeltuin.

‘We hebben die pijn, dat missen, de saudade. Niet wat betreft de koloniën. Ik niet tenminste, maar in zoveel en altijd! Maar we hebben hoop, gelukkig, steeds maar weer, op verbetering, op hereniging, wat dan ook. De wanhoop worstelt met de hoop. Dat zijn de krachten waarmee we leven, van waaruit we leven. En dat hoor je in de fado, het gevecht van de saudade met de hoop.’

‘En dat is het noodlot?’ wil ik weten. ‘Het “fatum” in fado?’ ‘Alleen sterke geesten schrijven alles toe aan het noodlot, volgens Pessoa. De zwakken geloven in hun eigen wil.’ Een hond begint als een waanzinnige te blaffen als we over de punten van het hek weer naar buiten klauteren. Ik blijf haken. Maria Manuela lacht en rent voor me uit naar de Mondego. Pas op de brug naar de oude stad zegt ze: ‘Het is te makkelijk om te geloven in je eigen wil, omdat die niet bestaat.’

Sintra

Ik wandel gewoon door. Een varken kreette driemaal in doodsnood. Vlak daarop schreeuwde een ander dier en de jagers vormen een verre rythm-sectie. De schepselen gods sneuvelen om pas zondag op de Paasdis weer op te duiken. Terwijl de konijnen en vogels vallen, blijft dit het paradijs. Byron te vaak geciteerd, maar toch:

> Cintra's glorious Eden
> In variegated maze of mount and glen
> Ah me, what hand can pencil guide, or pen
> To follow half on which the eye dilates...?

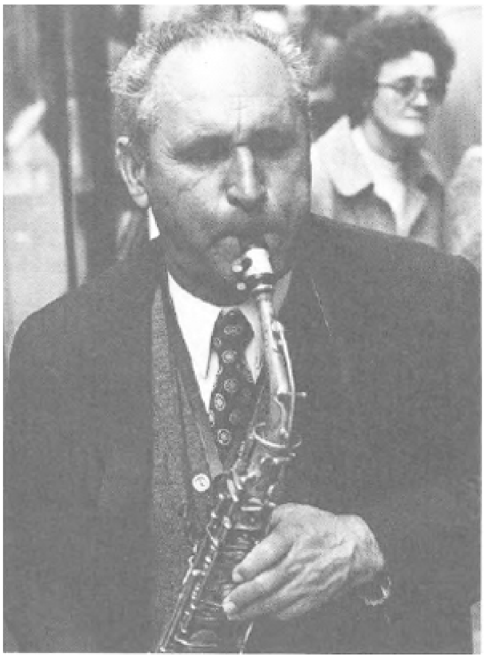
Onmogelijk: brokken rots, eeuwen balancerend op een centimeter, bedekt met het sensueelste mos. En groener dan voorstelbaar! Ik voel het vochtig soms, of stug, slijmig glad en stoppelig. Wandelingen lang schuur ik mijn huid er langs zodat mijn gastvrouw in de avond me een potje zalf in rode handen stopt.

De Oliveira's bij wie ik een kamer huur zijn al dagen vol liefde voor me bezig, nemen me als vanzelfsprekend in het gezin op en bij elke thuiskomst vind ik een nieuwe verrassing, een kan water, vers uit de bron, of een fles zelfgemaakte wijn. Vanavond begrijp ik waarom. En gelijk hebben ze.

Port wordt geschonken, mijn naam uitgesproken als een koosnaam. En ik word ingewijd in hun ellende. Ze zijn desperaat. Ik heb Paolo, hun zoon van negentien, maar een enkele keer gezien, wanneer hij van de aanbouw waar hij woont, licht slepend naar de familie-keuken liep, of als hij naar de bron aan het eind van de straat hinkte. Breed uitgemeten krijg ik de verbrijzeling van zijn bekken, de twaalf operaties die hij heeft gehad en vooral de vier die nog zouden moeten volgen. Twee daarvan worden niet gedaan in Portugal: het aanbrengen van de plastic kunstpenis en een vervolmaking van het systeem van kunstmatige openingen. De hoop daarop leeft in hun woorden, maar niet in hun ogen. Voor de andere twee zijn ze in een ongelijke wedstrijd tegen de klok.

'De fado? Nee, die zingen we niet. Daar hebben we geen

tijd voor. We gaan ook nooit ergens heen waar ze de fado zingen. Je moet er al gauw iets bij eten of drinken. Dat kan er nou niet af.'



Binnen twaalf maanden moeten ze enkele duizenden guldens bij elkaar zien te vergaren. Lukt dat niet dan wordt het been afgezet. En dat betekent voor iemand zonder opleiding niets meer dan gaan bedelen aan de Taag.

Een nieuwe fles port wordt geopend en een klein pakketje te voorschijn gehaald. Uit het vloeipapaier haalt de moeder trots de hoofdprijs van de eerste ronde te voorschijn: een roestvrij stalen plaat die in de gereconstrueerde dij moet worden ingebracht, compleet met de benodigde schroeven. Die hebben ze alvast, hoewel het onwaarschijnlijk lijkt dat ooit een dokter voor die handeling betaald zal kunnen worden. Paolo wordt geroepen. Hij komt aangesleept met tegenzin. Waarschijnlijk is er van tevoren over gesproken, heeft hij zich verzet, maar uiteindelijk ingezien dat het nuttig zijn kon. Hij staat midden in de kamer en laat, zoals ik, zijn hoofd beschaamd zakken en dan, op zacht aandringen, zijn broek. Over de witte onderbroek, waarnaar ik niet probeer te kijken, wordt de plaat half over het opgegeven onderlijf, half op het spildunne been gedrukt.

'Kijk, Arturo, daar moet hij komen!' Wanhoop en hoop. Schaamte en machteloosheid verdringen zich in de zoetweeë walm van de port.

Een dag later ga ik naar de inauguratie van het gerestaureerde klokkenspel van het paleis te Mafra. Mama Oliveira was helemaal opgewonden, wilde absoluut mijn broek persen en zou het geheel volgen op de televisie.

Mafra, niet meer dan het achttiende-eeuwse klooster-paleis met een paar huizen, ligt in een vlakte, roze van het marmergruis uit de groeven. De zon brandt op het enorme dak waarop we ontvangen worden. Cocktaildresses verdringen zich in de schaduw die de klokkentoren werpt. In de verte Sintra's groene heuvels en nevelig de oceaan. Ver beneden ons, weinigen, hebben zich op het voorplein steeds meer zwarte stipjes verzameld, wachtend op de president en hernieuwde tonen van geliefde klokken.

Onhoorbaar voor hen beneden speelt een militaire kapel voor ons erg lelijk en hard. Met de conservator, de Markies da Gama, die laat doorschemeren regelrecht af te stammen, spreek ik met stemverheffing over het bouwwerk onder onze voeten, dat alle goud uit Brazilië heeft gekost en Portugal van rijkste tot één der armste naties heeft gemaakt. Zo heb ik toch nog het idee mijn barokke João V niet helemaal uit het oog te verliezen. Hij leed aan de allerduurste saudade. Levenslang probeerde hij te tippen aan zijn lichtend voorbeeld, Lodewijk XIV, maar de tijd voor zonnekoningen was net voorbij. Alles gaf hij om Italiës barok naar zijn land te halen, maar de barok had juist zijn tijd gehad. Zijn liefde liet alle kunsten even hoogtij vieren, maar bracht het land tot de bedelstaf. Passend barok was ook het einde van de meeste van die voor hem gemaakte kunstwerken: ze werden kort na zijn dood vernietigd door de aardbeving van 1755. Hij zelf trok zich uiteindelijk hier terug en maakte, luisterend naar het carillon dat van de

bodem van de schatkist werd geschraapt, op deze zinderende vlakte zijn dromen en epileptische visioenen ontroerend waar.

De president komt aangevlogen, cirkelt even rond de toren, landt en neemt plaats op een troon tussen onze plastic kuipjes. ‘Coïmbra é uma liçao’ oftewel ‘Avril au Portugal’ dendert de fado. De klokken, gerestaureerd en bespeeld door Hollanders, dringen zich te luid voor wie er zo vlak onder zit door de van warmte kringelende luchten. De zee beweegt, de rotsen wiegen en na afloop spoedt iedereen zich het koele paleis in om te drinken, zelfs al staan daar volksdansgroepen voor ons klaar. Door de roze, maar Portugese champagne komt het er makkelijk uit en ik vraag Mario Soares naar de kosten van deze restauratie. Ze zijn hoog, dat weet ik, maar hem niet precies bekend. Deze president vertelt over zijn persoonlijke band met het carillon waarnaar hij als kind altijd al kwam luisteren. Jazeker vindt hij een dergelijke uitgave verantwoord, ‘ook vanwege de historische waarde van Portugal. Het is belangrijk om de oude grootheid van het land niet te vergeten!’

Ik denk aan de speeltuin en Maria Manuela die vond dat het verschil tussen de oude koningen en de nieuwe heersers van weinig betekenis is.

‘De wereld is gek,’ zegt Oliveira als ik thuis kom en vertel. Ze hebben de plechtigheid op televisie gezien. En zijn vrouw voegt er aan toe, zonder verwijt, zonder bitterheid: ‘Eén van die klokken, de kleinste al, is het been van mijn kind.’

Wat ik ze niet vertel is dat het gesprek met President Soares eindigde met mijn vraag of hij zelf ook de fado zingt. Hij moest er even over nadenken, maar zei toen: ‘Nee, niet meer!’

Lissabon

De televisie staat altijd aan in het eethuis. Schuin boven de deur spreekt de paus in Rome tot een volgepakt Colosseum. Het is Goede Vrijdag. Op de valreep probeer ik Lissabon nog in de ogen te kijken. Ik zou Eugenio willen zoeken, maar ik weet niet waar. Hem laten weten dat ik wel degelijk probeer. Waarschijnlijk zit hij ergens voor de televisie, net als de anderen. De paus spreidt zijn armen, maar geen van de etenden kijkt. Het geluid is hier al een tijd geleden weggedraaid.

Een wel erg oud ogende dame komt binnen in kleren die mooi geweest zijn.

'Sjalom!' roept ze tegen niemand en komt naast me zitten. Ze bestelt niet, maar krijgt iets voorgezet nog voor mijn salade arriveert. Als die komt en ik er een klein zwart, door de azijn bedwelmd slakje van af pluk, heeft ze een aanleiding om te praten. Eerst probeert ze wat Portugees en gaat dan voornamelijk verder in zwierige Franse klanken. Ze is zwaar opgemaakt, geblanket bijna, en als ze lacht steken haar tanden donker af tegen de oude huid.

'Jij bent de Sint Fransiscus van de slakken! Ze komen zelfs naar je toe wanneer je zit te eten!' Eén van de hoektanden is half afgebroken. Als ze is uitgelachen schenkt ze wijn in, eerst zichzelf, dan mij.

'Allemaal heiligen onder elkaar.' Ze heft haar glas naar Johannes Paulus. 'Antonius is hier om de hoek geboren. Hier boven. Antonius van Padua.' Ze lacht alweer. Het is niet de eerste wijn die ze vandaag drinkt. 'Ze zijn hem verloren aan Padua. Niks Antonius van Lisboa. Zelfs hun heiligen kunnen ze niet vasthouden.'

Ze is zelf hier geboren en getogen, maar blijft maar praten alsof ze bij alles een volstrekte buitenstaander is gebleven, zoals ik.

'En God weet dat ze het geprobeerd hebben, hun heiligen vast te houden. Helemaal nergens was de Inquisitie zo meedogenloos als hier! Om de zoveel tijd was het feest en dan ging er weer een stel joden op de brandstapel. En je had ze moeten horen juichen, verderop, op de Rossio. Dat was groot vreugdevuur! De dagen van de verbrandingen waren tenslotte de enige dagen dat de vrouwen ongesluierd naar buiten mochten. Daarom zijn die nou nog zo schuchter. Ze mochten verder alleen van achter de blinden vanuit hun raam naar buiten kijken. Want dat is nou eens helemaal de grap, het waren natuurlijk allemaal nog steeds halve Moren.' Ze legt haar vork neer om uit te lachen.

'Maar het is ze dun door de broek gelopen. Het waren weer de kunstenaars, natuurlijk, die ze verstookten. En vakmensen, handwerkslieden, maar ook de bankiers, handelaren, de belangrijkste mensen uit hun samenleving. En als ze niet brandden, vluchtten ze naar Brazilië. Het was

het einde van Portugals gouden tijd. En toen de aardbeving.' Ze slaat haar vuist op tafel, heft haar glas en slaat haar ogen ten hemel.

'Dat was geen halve maatregel! Op Allerheiligen, een duidelijk teken. Alles in één klap weg, kerken, kloosters. Bonjour geld, bonjour geloof!'

We eten een tijdje zwijgend naast elkaar door. In het Colosseum hebben de duizenden een kaarsje aangestoken en de lampen worden er nu gedoofd. Net als ik me afvraag wat er in die omgekeerde sterrenkoepel wordt gezongen, buigt de oude zich naar me toe en fluistert bijna:

'Het is allemaal nog vers, hoor. Alles moest opnieuw worden begonnen. Ze zijn de klap nog altijd niet te boven. Dat mag je niet vergeten. Toen ik heel jong was, en ik ben oud nou, erg oud, ontving mijn moeder een dame, zo mogelijk nog ouder dan ik nu. Die had het over Pombal en de wederopbouw van de stad alsof ze er bij geweest was, vol emoties over de besmetting en de wanhoop, de dood en het verlies. Kijk eens, ze was heel jong getrouwd met een oude man. Die man was geboren tijdens de aardbeving. In 1755. Ze had het uit de eerste hand! Begrijp je? Het was gisteren. Hij had de laatste dagen van de Inquisitie nog beleefd. Ach, tijd bestaat niet, de indeling in eeuwen, jaren. Alleen de herinnering telt. Die maakt uit of iets bestaat. En de wond is vers. Jij ziet toch ook die hakenkruizen op de muren wel? "White Skinheads".' Ze zegt het met moeite, vol keelklanken en met een dreigende extra lettergreep: 'Vaaijt Skien Ghe Ads'.

'Hou je er buiten, maar bekijk het allemaal. Reis maar veel, dan begrijp je. Reizen en herinneren! Dat weet ik, want jij reist, maar ik ook. Gewoon hier,' ze wijst op haar voorhoofd. 'Bestaan is reizen genoeg, zoals de dichter zegt. En als je dan door hebt hoe het in elkaar zit, dan heb je wat te lachen als de aarde beeft!' en ze schenkt ons nog eens in.

Eén van de swastika's kleeft ook aan een muur van de Rossio; op het plaveisel één van de vele leuzen die Soares en Cavaco voor volgevreten zwijnen uitmaken. Het is de 25-ste april. Vanaf de Avenida da Liberdade komt een stroom van feestenden. 'Dertien jaar vrij!' Majorettes, geluidswagens, banieren van partijen. Steden en dorpen lopen achter hun naambordje aan. Als een verstopt bassin stroomt het enorme plein vol met tienduizenden mensen tot de witgekalkte leuzen achter de ruggen en onder de voeten verdwijnen. Ieder draagt de rode anjer van de revolutie. De golvende rode zee overspoelt ook het monument waarop een paar weken geleden het jongetje zong voor de duif. Jonge mannen, anjers tussen de tanden, beklimmen die fakkel steeds hoger.

Wanneer de demagogen zijn heesgeschreeuwd klinkt uit de luidsprekers, die voor hen op volle sterkte waren gedraaid, een gitaar zo luid als betrof het een 'sensorround' effect ter nabootsing van de oude beving. Al die duizenden kelen gaan, als op teken, open voor een fado. Het bloed bruist van mijn hart naar mijn hoofd en ik probeer door de emoties heen te verstaan. Er is sprake van het winnen van de strijd en van hoop, maar de accoorden zijn in mineur. Het gaat over vooruitgang, maar het timbre is zwaar. Het is een aansporing, maar het tempo blijft slepend, moedeloos.

Ze slaan de handen ineen, zingen met hun ziel, wuiven met hun anjers, maar het deprimeert me. Ik kan niet aan de indruk ontkomen dat ze bevestiging zoeken bij elkaar en dat aan mij smekend gevraagd wordt: 'Zo is het toch, nietwaar?', dat het een bezwering betreft die, maar vaak genoeg herhaald, de gedroomde toestand waar moet maken, terwijl hij elke overtuiging in de grondtoon mist.

Dan, plotseling en zonder drukte, lost de menigte op. Ze sijpelen bij me vandaan en ik voel me verloren nu er grote gaten vallen in die deken van zweet. De handen

hebben losgelaten. Ik zoek steun op de richel van het grote standbeeld en bekijk hoe de gevluchte duiven rondcirkelen boven het ingestorte schip van de kerk van de Carmo tot ze hun plein weer in bezit kunnen nemen. De mensen duiken niet de cafés in, ze gaan niet naar de talloze eethuizen in de buurt. Zo'n spotgoedkoop maal blijft voorlopig nog een luxe. Nee, ze blijven niet feesten, ze trekken zich terug achter hun vensters. De gevleugelde ratten storten zich al op de etensresten en binnen een half uur is het plein weer voor de auto's. De bedelaars en de gehandicapten, die met of zonder zwarte doos hun avondeten nog bij elkaar moeten krijgen, nemen hun posities in. De één zit gewoon maar wat te wachten, de ander zingt, de meesten, veel te veel, venten lootjes.

De dubbeldekker voor het vliegveld komt maar niet. Ik ben dan wel te vroeg, maar de dienstregeling is altijd onzeker voor dag en dauw. Niets zo erg, denk ik, dan op het allerlaatste moment met koffers en al een vliegtuig in moeten springen.

Aan de andere kant van de Rossio is een schoonmaakploeg begonnen. Anjers, rosetten, leuzen, ze worden bij elkaar geharkt en verdwijnen in een langzaam over de zwarte mozaïek voortschuivende container. Vlak bij me loopt een meisje van een jaar of tien. Hoe komt ze zo vroeg op? Of zo laat nog? Ze zoekt tussen het platgetredene naar nog redelijke anjers. Ze heeft er al een paar.

Ik heb Eugenio gesproken, gisteravond. Hij zocht mij. We aten samen een wonderlijke combinatie van biefstuk en koffiesaus. We spraken lang, alleen onderbroken door de fado's van Berta. Zij draaide zelf zo af en toe de lichten laag, spot aan. Dan pootte ze haar kleine benen in de grond, schudde kort haar bekken als om te voelen of ze onwrikbaar was, klauwde haar nagels door de zwarte stof heen vast in haar bovenbenen en bezong dan onbeweeglijk haar saudade. Lichten aan, applaus en in een roes vertelde ik verder. Eugenio reageerde nauwelijks zoals ik had gewild en met het beschrijven van elke ervaring raakte ik eerder verder bij hem vandaan. Hij zei hoop te hebben op werk waarbij hij veel zou reizen naar Brazilië en terug. Gevaarlijk werk, maar goed betaald, zodat hij geen geld van vrienden meer hoefde te vragen. Ik ben bang dat ik begreep waar hij op doelde, maar we zeiden niets. ik verbaasde me over de vurigheid waarmee ik uitgerekend Eugenio wilde laten weten niet ver van hem af te staan, niet te oordelen, niet te willen ontlopen. En hij heeft dat begrepen, maar we zeiden niets, niet tot aan het afscheid.

'Maak je geen zorgen,' zei hij toen. 'Je bent een vriend, maar verwacht niet te veel. Samen met ons zijn is nooit genoeg om ons te worden.'

Het meisje heeft deze hele hoek afgeschuimd en heeft nu een handjevol verzameld. Ze is bijna bij me. 'Nooit genoeg om ons te worden,' zingt het sinds gisteravond door mijn hoofd. Pas in de bus dringt het tot me door waaraan die woorden, misschien wel het verhaal van mijn eigen saudade, me zo doen denken. Niet aan het 'Bestaan is reizen genoeg', zoals ik steeds maar dacht, maar aan twee zinnen op de gedenksteen voor Pessoa in Belèm:

> Het is niet genoeg het venster te openen om veld en rivier te zien. Het is niet genoeg geen blinde te zijn om bomen en bloemen te zien.

Ik ben zo vol van mijn eigen vergelijking dat ik me te laat realiseer dat de bus een route volgt omgekeerd aan die waarmee ik kwam. Als ik beter had opgelet, had ik, nog geen minuut geleden, over de schutting heen tussen de krotten het huis van Eugenio kunnen zien.

Arie Pos
Een eiland van rust en bezonkenheid
F.C. Terborgh en Portugal

R. FLAES
DEN HELDER
14-1-1902
LISBOA
26-2-1981

Meer staat er niet op een rosebruingrijze marmeren zerk, gelegen tussen aanzienlijk opvallender graven, tomben en kapelletjes van Portugezen uit de omgeving van Sintra, die hun laatste rustplaats vonden op het kleine Cemitério de São Pedro. Het kerkhof dateert van 1942 en ligt op een hoge heuvel, die een prachtig uitzicht biedt over het landschap dat zich boven de monding van de Taag uitstrekt van Sintra tot aan de Atlantische Oceaan. Niets herinnert eraan dat behalve Reijnier Flaes op 26 februari 1981 ook de schrijver F.C. Terborgh te Lissabon overleed. Het is tekenend: een vergeten schrijver, eenzaam en vrijwel onvindbaar, ver van zijn vaderland tussen vreemden. Wat zocht en vond Terborgh in Portugal?

Ver weg en verscholen

Van 1930 tot 1967 was R. Flaes werkzaam bij Nederlandse gezantschappen in Zwitserland, Spanje, Portugal, China, Engeland, Polen, Noorwegen, Argentinië en Mexico. Hij hechtte eraan zijn schrijverschap strik gescheiden te houden van zijn ambt. ‘Ik geloof niet dat een veertig jaar geleden in de ambtelijke wereld artistieke aspiraties (andere dan viool spelen) zeer op prijs werden gesteld. Ik herinner mij het vaak herhaalde gezegde van mijn vader: “gekrulde haren, gekrulde zinnen”. Met fantasierijke lieden dient men op te passen,’ schreef hij in 1971 aan Wam de Moor (Raster 5, nr. 4, p. 508). Flaes koos het pseudoniem F(rederik) C(hristiaan) Terborgh uit gevoelens van affiniteit met het werk van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilder Gerard ter Borch. In 1975 schreef hij over het werk van Ter Borch. Hij noemt hem ‘schilder van het verborgene’ en besluit zijn artikel met: ‘Den auteur, die nagenoeg een halve eeuw geleden bij wijze van “auto-adoptie” een bepaald pseudoniem koos, stonden de bovengeschetste overwegingen zeker niet duidelijk voor den geest. Hij koos intuïtief, er was affiniteit, maar hij herinnert zich duidelijk dat deze donker gehouden schilderijen den doorslag gaven. “Wahlverwandtschaft” zou men zeggen.’ (*Verzameld werk* 4, p. 152)

Wie achter de naam F.C. Terborgh schuilging, werd pas bekend nadat zijn *Slauerhoff. Herinneringen en brieven* (1949) was verschenen. Vanaf 1931 had hij een regelmatige briefwisseling met de schrijver onderhouden. Slauerhoff introduceerde hem als medewerker aan het tijdschrift Forum (1931-1935). Ze ontmoetten elkaar enige malen in de periode dat Flaes werkte in Madrid (1933-1936), kort voor, tijdens en na Slauerhoffs avontuur als arts aan wal in Tanger.

Ingang van het kerkhof van São Pedro te Sintra, 1988.

Verdere contacten met Nederlandse schrijvers waren er nauwelijks. Terborgh was slecht op de hoogte van de literaire actualiteit in Nederland. Zijn werk als diplomaat, waarvoor hij telkens na enkele jaren van standplaats moest veranderen, en zijn aard waren er niet naar om aansluiting in de literaire wereld te zoeken. Op neerbuigende passages over zijn werk uit de briefwisseling tussen Menno ter Braak en E. du Perron reageerde hij, toen hij er veertig jaar later kennis van nam, met de woorden: 'Ik zie weer eens welke zegen voor mij het door het ambt geschapen

isolement is geweest.' (Raster 5, nr. 4, p. 516) Dat isolement koos Terborgh op achtentwintigjarige leeftijd vrijwillig. In 1930 verliet hij Nederland, 'omdat hij onafhankelijk wilde zijn. Onafhankelijk om in alle rust te kunnen nadenken. Hij zocht de eenzaamheid, het isolement, want "geluk berust op eenzaamheid; in wezen is en blijft de mens alleen."' (*Het volle literaire leven*, p. 56)

Eenzame reizigers

Rust, nadenken, onafhankelijkheid en isolement. Het zijn vier begrippen, die zowel in het leven als in het werk van Terborgh een belangrijke rol spelen. Zijn verhalen zijn vaak vrijwel chronologisch vertelde herinneringen, waarin door een eenling verbanden en verklaringen worden gezocht. De hoofdpersonen zijn eenzame reizigers, die zich ten doel hebben gesteld iets te ontdekken: het verborgen rijk Shambhala in het gelijknamige verhaal, de waarheid achter een voorspelling in *Odysseus' laatste tocht.* Doelen worden echter niet bereikt, antwoorden niet gevonden. De 'helden' winnen alleen inzicht in zichzelf, innerlijk evenwicht, verzoening met het leven en aanvaarding van de dood. Het proces van de geestelijke ontwikkeling, het nadenken, vormt de kern van het verhaal. 'Er zal geen actie zijn in mijn relaas. Ik geloof niet in het belang der daad. Zij is slechts verdoving, zij leidt af, zij verbergt. Het ware leven, het binnenste, het werkelijke zijn, is een niet te ontkomen eenvormigheid,' schrijft Terborgh in 'De gouverneurs' (*Verzameld werk* 2, p. 89). De vraag naar de zin van de daad stelde hij indrukwekkend aan de orde in het verhaal 'Santa Cruz'. Tijdens de Spaanse burgeroorlog vraagt een diplomaat clementie voor een officier die met enkele van zijn soldaten ter dood veroordeeld is. Het vonnis wordt gewijzigd in levenslang. De man weet uit de gevangenis te ontkomen, maar wenst zijn 'weldoener' niet onder ogen te komen. Naar zijn mening heeft deze hem onteerd: de soldateneer eiste dat de officier met zijn soldaten zou zijn gefusilleerd.

In 'Een brief', een van de vroegste verhalen, verwoordde Terborgh het zoeken naar een antwoord op levensvragen als volgt:

> Willers vraagt zich af of deze avond in zijn herinnering zich later bij de andere beelden zal voegen, vroegere eenzame avonturen, waaraan alle actie vreemd was, maar die hem nu de inhoud van zijn leven zelf schijnen. Het toeval had hem in deze stad een werkkring aangewezen, over weinig jaren zou hetzelfde toeval hem naar een andere stad verbannen; nieuwe beelden, nieuwe avonden zouden aan de andere worden gerijd. Half en half hoopte hij dat zij hem eens een zin zouden openbaren, dien hij duister vermoedde; dat zij met zijn droomgezichten zouden samensmelten, hem vrij zouden maken, niets anders zouden blijken te zijn dan een langzame voorbereiding op den laatsten overgang.
> (*De condottiere en andere verhalen*, p. 27-8)

Een antwoord blijft uit. Willers wordt alleen een gevoel van verstandhouding met de natuur gewaar, de aantrekkingskracht van eenzaamheid en rust in het Zwitserse berglandschap.

Autobiografie

‘Het toeval’ bracht de diplomaat Flaes op een aantal interessante standplaatsen. Madrid en Burgos (zetel van de Franco-regering) tijdens de Spaanse burgeroorlog; Peking onder Japanse bezetting; Londen in de Tweede Wereldoorlog; Lissabon, in de oorlogsjaren een belangrijke ontsnappingshaven en contactplaats tussen bezet Europa en de vrije wereld; het verwoeste Warschau kort na de oorlog; Argentinië in de nadagen van Péron, en het onrustige Mexico. Na de beëindiging van zijn loopbaan beleefde hij in Portugal de Anjerrevolutie. Vrijwel niets van de actie tijdens deze enerverende jaren is in zijn werk terug te vinden. De aanduidingen van plaats en tijd in de verhalen zijn schaars, waardoor een indruk van algemene geldigheid wordt gewekt, die wordt versterkt door de ‘onpersoonlijke’ lijdende vorm en de zakelijke, onversierde stijl. Het is Terborgh niet te doen om avonturenverhalen of politiek gekleurde reportages, maar om een beeld van de mens die zoekt naar antwoorden op levensvragen.

Avenida Antonio Augusto de Aguiar 11, te Lissabon, 1988.

Het onpersoonlijke, zelfs mythische in het werk van Ter-

borgh heeft ten onrechte de indruk gewekt, dat de verhalen los staan van het leven van de auteur. Frans de Rover meent dat alleen 'Santa Cruz' 'direct autobiografisch' is (*Kritisch literatuur lexicon* 10, p. 3). Teven Jan Brokken zei de schrijver in 1977: 'Het is... misleidend een scheiding aan te brengen tussen mijn schrijverij en mijn werk als diplomaat. Bijna al mijn verhalen spelen in andere landen, de hoofdpersonen zijn vaak geen Nederlanders. Grof gezegd zou men kunnen stellen dat "de Staat der Nederlanden zestig procent van mijn literair werk gefinancierd heeft."' (*Het volle literaire leven*, p. 53) In een interview met Max Nord, verschenen in Het Parool van 22 november 1975, vertelde Terborgh 'dat al zijn werk sterker autobiografisch is dan wordt aangenomen.' Hij noemt 'Le Curé de Givry' (in 1974 opgenomen in een bloemlezing *surrealistische* verhalen!), 'De gouverneurs' en 'Santa Cruz' volkomen autobiografisch. Hetzelfde geldt voor delen van 'Shambhala', 'Diaspora', *Sierra Solana* en *Het gezicht van Peñafiel.*

Het huis te Linhó, 1988

Het autobiografische materiaal wordt op verschillende manieren verwerkt. In de eerste plaats is er het bovengenoemde autobiografische werk in strikte zin: de min of meer nauwkeurige beschrijving van wat Flaes zag, hoorde en meemaakte. Daarnaast is er het werk waarin Terborgh een eigen geestelijke ontwikkeling in een verhaal vorm heeft gegeven. De auteur ziet deze biografische lijn lopen 'van *Het gezicht van Peñafiel*, eerste grote confrontatie met het leven, over *Sierra Solana*, de sociale mislukking, naar *Odysseus' laatste tocht*,' vertelde hij aan Max Nord. Aan Wam de Moor schreef hij eerder: '*Het gezicht van Peñafiel*, *Sierra Solana* en *Odysseus' laatst tocht* lijken mij een eenheid te vormen. In alle drie verhalen wordt op dezelfde kernproblemen een antwoord gezocht, maar door drie zeer uiteenlopende lieden: een jonge, wat principiële man, een volwassene, die voor beslissingen staat, en een er-"varen" man die tegen het einde van zijn leven nog eens tracht te doorgronden wat hem heeft beheerst en gedreven.' (Raster 5, nr. 4, p. 509)

Veel niet direct autobiografische verhalen zijn gebaseerd op eigen waarnemingen van de auteur, vooral waar het omgevingsbeschrijvingen betreft. Ze vormen de kern waaruit in een soms jaren vergend denkproces een verhaal ontstaat. Van fantasie wil Terborgh niets weten. 'Er is voor mijn gevoel geen verschil tussen het gewone menselijke denken en wat dan die beroemde fantasie wordt genoemd. Fantasie is niets anders dan consequent geduldig door denken tot je er bent. En dat is de sleutel tot het feit waarom ik vaak zeven jaar aan een verhaal heb gewerkt. Tot ik er eindelijk was. Ik heb nooit iets gedwongen. Kwam ik niet verder dan liet ik het liggen. En dan kwam het later weer terug.... ik geloof niet dat ik ooit iets verzonnen heb. En met verzinnen bedoel ik: gegevens willekeurig, zonder innerlijke noodzaak samenvoegen. Ik heb mij eenvoudig de vraag gesteld: Als dit het probleem van mijn held is, hoe moet de man dan handelen als hij consequent is? Dat is een logische bezigheid, dat is geen verzinsel.' (*Een schrijver als grenskozak*, p. 36)

Het huis te Linhó, gezien vanaf de golfbaan, 1988

Het niet direct autobiografische deel van Terborghs oeuvre is misschien met een term van Fernando Pessoa aan te duiden als 'autopsychografie'. De auteur geeft daarin een beeld van zijn gedachtenwereld en denkpatronen. Een dergelijk beeld schept hij eveneens in de verhalen die zijn gebaseerd op historische gegevens en die hij volgens zijn eigen denkpatronen doordacht tot hij 'er was': 'El Gran Cañon', *De Turkenoorlog* en *Odysseus' laatste tocht.* Gegevens over het leven van Terborgh zijn zeer schaars. Het materiaal dat veel vragen naar biografische achtergronden zou kunnen oplossen - zijn dagboeken, correspondentie en eventueel nagelaten literair werk - berust bij het Letterkundig Museum in Den Haag maar moet volgens de wil van de auteur gesloten blijven tot dertig jaar na zijn dood. Tot het jaar 2011 tasten we dus in het (half?)duister. Op grond van uitspraken van de schrijver kunnen we behalve de bovenstaande verhalen nog 'De ring', 'Het laatste afscheid' en 'Paulina' als voor een belangrijk deel autobiografisch aanmerken.

Het landschap

Zeer opvallend aanwezig in het werk van Terborgh is het landschap. Met name Spanje, China en Mexico hebben hem in dit opzicht geboeid en inspiratie verschaft. Het Spaanse landschap speelt een hoofdrol in *Het gezicht van Peñafiel*, het Chinese in 'Shambhala' en het Mexicaanse in

Sierra Solana. Ook in de gedichten is deze fascinatie volop aanwezig. In twee essays, 'Vormend landschap' en 'Hollands landschap', gaat Terborgh in op de invloed ervan op de mens. Hij zoekt een verklaring van volkskaraktertrekken in de natuurlijke omgeving. Daarmee is hij, na onder meer Oswald Spengler en J. Huizinga, niet de eerste en zijn observaties gaan niet erg diep: 'Men mag aannemen dat vooral in bosrijke streken tot bloei komt wat wij een romantisch gevoel plegen te noemen.' (*Verzameld werk* 4, p. 208) In 'Vormend landschap' schrijft hij:

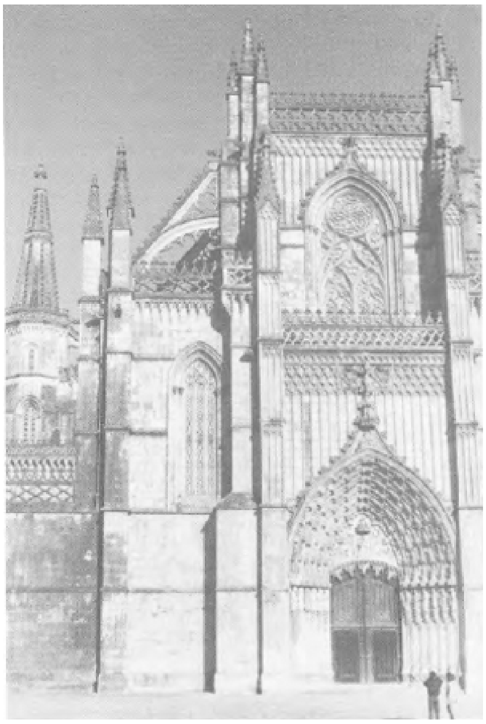
> Reeds vroeg heb ik invloed van het landschap ondergaan. Niet dat mij deze invloed overheersend of beslissend lijkt. Een dergelijk determinisme ligt me niet. (...) De invloed van het landschap mag echter anderzijds niet worden onderschat; zijn potentiële invloed zo men wil. Het lokt en verleidt, het geeft rust en bevrijdt, het roept op tot bezinning, het herleidt (als het groots is) het bestaan tot het essentiële, het naakte, ontdaan van alle bijkomstigheid, en confronteert met de vragen waarop geen antwoord is.
>
> (*Verzameld werk* 4, p. 201-2)

De theorie laat ik verder voor wat zij is. Van belang voor het begrip van het werk van Terborgh is het besef, dat daarin het landschap, de hele natuurlijke omgeving, de kracht van een personage bezit en als zodanig een handelende factor in het verhaal is. Het belang van het landschap voor de literaire creaties van Terborgh blijkt mede uit de grote overeenkomst die bestaat tussen de situering van de verhalen - zowel in plaats als tijd - en de plaatsen waar de auteur als diplomaat werkzaam was. In het volgende schema geven de kruisjes het verband tussen de situering en de standplaatsen aan. De verhalen staan in chronologische volgorde naar datering of eerste publikatie. Het schema geeft tevens enig houvast voor nader onderzoek naar de autobiografische component in de verhalen.

Spanje, China en Mexico overheersen, zoals Terborgh ook zelf al eens vaststelde. Er zijn weinig verhalen die buiten het schema vallen: vier historische verhalen, twee die tijdens verlofperioden zijn gesitueerd, een dat speelt na de pensionering en 'De meester van de Laërtes', dat met de gebrekkige gegevens moeilijk te plaatsen is.

Portugal

Portugal komt weinig in de verhalen voor. De standplaats Lissabon wordt beschreven in 'De ring'. De ik-figuur in het verhaal werkt kort na de oorlog in Warschau en herinnert zich zijn ontmoetingen met de Pool Dembinski in vorige standplaatsen. Voor het eerst zag hij hem in Lissabon, daarna in Burgos, Londen en opnieuw Lissabon, waar Dembinski ziek wordt en sterft. Terborgh beschrijft de stad uit de tijd van zijn eerste ambtsperiode:



De voorgevel van de kloosterkerk te Batalha, 1988.

> Het was in Lissabon dat ik hem voor het eerst had gezien, kort na het uitbreken van den Spaansen burgeroorlog. Men leefde er als het ware in een tuin tussen paarse en rode bloemen, onder een blauwe hemel, het gezichtsveld beperkt door lange, geheimzinnige muren, okergele, roodbruine, die resten van vervlogen eeuwen verborgen, met hier en daar een gezicht op de Taag, de trage, verdroomde, het eindpunt van een continent en het begin van tochten over verre wereldzeeën; men leefde er eigenlijk in een droom, een vergane, niet meer reële wereld, met den rug naar opstand, brand en broedermoord, in weerwil van al het wroeten en conspireren, al het zoeken en luisteren, dat langs de dingen ging en ziende toch blind bleef. Men leefde er laat, meer in den avond en in de nacht, vol afleiding en verstrooiing.
> (*Verzameld werk* 2, p. 43)

Even verder schrijft hij over dezelfde periode:

> Werk was er niet veel voor ons gedurende die maanden, voor beiden niet. Wij ondernamen gezamenlijk menige tocht, naar het Zuiden, naar de naakte kust bij Kaap Sint Vincent, rood en grijs rijzend voor een oceaan in damp gehuld op een heiige, verblindende zo-

merochtend, waar diep in het kalkgesteente de zee gromde in onzichtbare grotten; over de vlakte naar het Oosten, naar Evora en het witte Elvas, als een droombeeld op heuvels zijn torens en huizen rekkend in een bleke maannacht, droog en bladstil, slechts verscheurd door de slagen van een gebarsten klok; naar het Noorden, sappig en groen, over wegen met trage ossekarren, logge knarsende schijfwielen uit de tijden der volksverhuizing, - tot onverwachts op een dag voor mij een einde kwam aan dit leven van werkloos genieten en een nieuwe taak in het Noorden mij riep (...) (*Verzameld werk* 2, p. 44-5)

Titel en datering		**jeugd -1921**	**Zwarte Zee 1922**	**Zwitserland Bern 1930-32**	**Spanje Madrid 1933-36**	**Portugal Lissabon 1937**	**Spanje B[...]s 19[...]-38**
De bruiloft	1932			X			
Dodenwacht	1933		X				
Euler verdwijnt	1934				X		
Een brief	1934			X			
Maria Concepción	1935				X		
De condottiere	1937				?		
El Gran Cañon	1940	(Mexico, 1527)					
Het laatste afscheid	1940						
Le petit château	1940			X			
Het gezicht van Peñafiel	1941				X		
De meester van de Laërtes	1954	(Joegoslavië en Wales)					
De ring	1954					X	X
Diaspora	1954						
De gouverneurs	1954	(Nederland)					

De schipbreuk	1960	(China, 16e/17e eeuw)		
Paulina	1961			
Sierra Solana	1962			
De Turkenoorlog	1964	(Wenen, 1683)		
Palagustin	1967			
De brug	1968	X		
Santa Cruz	1970		X	X
Odysseus' laatste tocht	1970	(Europa, v. Chr.)		
Guadalupe	1970	(Spanje, 1970)		
Shambhala	1971			
Lago Colhué Huapi	1971			
Le Curé de Givry	1972	(Frankrijk)		
Lusitaanse idylle	1974			
Nacht in San Sebastian	1975			X

Titel en datering		**China Peking 1939-42**	**Engeland Londen 1942-43**	**Portugal Lissabon 1943-45**	**Polen Warschau 1945-49**	**Noorwegen Oslo 1949-53**	**Argentinië Buenos Aires 1953-58**	**Mexico Mexico 1958-63**	**Portugal Lissabon 1963-67**	**Sintra -81**
De bruiloft	1932									
Dodenwacht	1933									
Euler verdwijnt	1934									
Een brief	1934									
Maria Concepción	1935									
De condottiere	1937									

El Gran Cañon	1940							
Het laatste afscheid	1940	X						
Le petit château	1940							
Het gezicht van Peñafiel	1941							
De meester van de Laërtes	1954							
De ring	1954	X	X	X	X			
Diaspora	1954	X						
De gouverneurs	1954				(X)			
De schipbreuk	1960	(X)						
Paulina	1961							X
Sierra Solana	1962							X
De Turkenoorlog	1964							
Patagusfin	1967							X
De brug	1968							
Santa Cruz	1970							
Odysseus' laatste tocht	1970							
Guadalupe	1970							
Shambhala	1971	X						
Lago Colhué Huapi	1971						X	
Le Curé	1972							

de Givry			
Lusitaanse idylle	1974	X	X
Nacht in San Sebastian	1975		

De tweede ambtstermijn in Lissabon introduceert Terborgh zo:

> Het toeval wilde dat mijn werk mij kort daarop weer naar Lissabon bracht. (...) Het was daar al drukkend zomerweer toen ik aankwam. De blauwe regen bloeide nog en het leven leek in niets veranderd; traag stroomde het voorbij als het bruine water in de Taagmond, rijzend en vallend met het getij. Het deed goed nog ergens een eiland te vinden van rust en bezonkenheid, waar voort bleef leven wat vroeger bestond, in een wereld rondom, die nu nog slechts vernietiging en ontbinding kende, een steeds hardere strijd om het da-

> gelijks bestaan.
> (*Verzameld werk* 2, p. 69)

Een eiland van rust en bezonkenheid. Dat lijkt de kern van wat Terborgh zocht en vond in Portugal, zowel in de oorlogsjaren als tijdens zijn laatste ambtsperiode in Lissabon en daarna.

Eerste indrukken

In 1922 zag de twintigjarige Reijnier Flaes de Portugese kust voor het eerst toen hij op de tanker Barendrecht een reis maakte naar Constantinopel en de Zwarte Zee. ‘Onder volle maan keek hij naar de rotskust, de kleine, witte vuurtorens, de laagvlakte en de daarachter beboste heuvels rond Sintra. In de monding van de Taag voeren houten, in felle kleuren beschilderde vissersboten.’ (*Het volle literaire leven*, p. 49) De hoofdpersoon uit ‘De bruiloft’, het eerste verhaal dat Terborgh publiceerde, lijkt aan deze reis te denken:

> Deze lichten schudden hem pas volkomen wakker. Zij herinnerden hem aan zomerse bootreizen langs de Spaanse en Portugese kust en dieper tussen de eilanden der Aegeïsche Zee. Daar hadden diezelfde lichten hem avonden lang geboeid, hem tot zich willen trek-

> ken van de langzaam voorbijglijdende boot. Hun warme, vloeiende schittering had hem de sleutel geleken tot de wonderbaarlijker, volmaakter wereld die hij droomde.
> (*De condottiere en andere verhalen*, p. 18-9)

In 1939 verscheen het eerste gedicht van Terborgh over Portugal. Het beschrijft een strand aan de westkust onder Sintra:

Het strand van Guincho

Het is een smal, heel wit en eenzaam strand,
bestookt door harde zeeën, afgelegen
en in een grillig keurslijf ingeregen
van rots, door golf verweerd, door wind getand.

Het zand is gloeiend er, en als men 't oor
aan 't hete kalkgesteente drukt dan dringen
geluiden er uit verre grotten door,
waar branding schuimt in kille schemeringen.

De zon brandt fel; in wazige verte glijden
schimmen van boten aan de kimlijn voort;
een stilte als uit vroege oergetijden;
in 't zand een kever die een trechter boort.
(*Abyla*, p. 34)[1.]

In enkele verhalen koesteren de hoofdpersonen dierbare herinneringen aan Portugal. Zo herinnert zich Ferrer, de hoofdpersoon in *Het gezicht van Peñafiel*, als hij stervende is de 'gulden hemel' die hij op een avond zag toen hij op het kloosterplein achter de kathedraal in Lissabon stond. Bij dat licht had hij beseft 'dat er nooit een antwoord zou zijn'. Toch was hij het antwoord gaan zoeken. Zonder het gevonden te hebben sterft hij onder de gloed van hetzelfde licht, dat hem herinnert aan een verloren paradijs.

Rust en paradijselijkheid bepalen ook het beeld dat de anonieme hoofdpersoon in het verhaal 'De schipbreuk' bewaart van zijn moederland. De zestiende- of zeventiende-eeuwse zeevaarder spoelt aan aan de Chinese kust, nadat zijn schip in een storm is vergaan en komt terecht in een park:

> Het oord ademde een landelijke rust, dat stil geluk en dien vrede, dien ik in jaren niet had gekend. Herinneringen aan Portugal, aan parken thuis, aan jonge vrouwen en speels vertier op lange namiddagen aan 't einde van den zomer.
> (*De condottiere en andere verhalen*, p. 71)

Hij wordt gevangen genomen en in zijn Chinese cel denkt hij terug aan zijn rusteloze leven nadat hij zijn geliefde verloor:

> Schaduwen en licht en traliewerk brachten me terug naar Coimbra. Een zinloos jaar van drinkgelagen en wrevel rees voor me op, van nachten (want van de dagen heb ik geen herinnering), van steile straten, zwart in den schaduw en wit in het licht van een vale verre maan, van zware hekken voor kloosters en kerkgebouwen en het galmen van den eenzamen stap, kil en rusteloos zonder doel; van onwil en hoogmoed en grenzeloze

> verveling, die me aan 't einde het huis deden verlaten uit zucht naar avontuur op zee.
> (*De condottiere en andere verhalen*, p. 81)

'De schipbreuk' is een curieus verhaal, waarin de geest van Slauerhoff rondspookt. Het is gebaseerd op een droom van Terborgh en lijkt een contaminatie van flarden uit de Chinese romans - *Het verboden rijk* en *Het leven op aarde*-, vermengd en opnieuw geordend tot een verhaal. In de hoofdpersoon zijn Camoës en de marconist Cameron samengesmolten. Zijn belevenissen zijn complexe verstrengelingen van gebeurtenissen uit Slauerhoffs romans.[2.]

Historisch

De Portugese geschiedenis inspireerde Terborgh tot het gedicht 'Alcacer-Quibir 1578', waarin de noodlottige Afrikaanse expeditie van een Portugees leger onder leiding van de jonge koning Sebastião tegen de Moren wordt beschreven. Het verscheen voor het eerst in de verzamelbundel die de Portugese titel *Padroëns* (1958) kreeg. In een kort woord vooraf verklaarde Terborgh de titel:

> Padroëns (Padrões) zijn gedenkzuilen in den tijd der ontdekkingen door de Portugeezen opgericht langs de kusten van Afrika en Azië ter herinnering aan een landing: het uiterste punt op hun tocht bereikt, of memoreerend een gedenkwaardig voorval aan een verlaten strand. De reiziger kan enkele nog vinden, verweerd en met moeilijk te lezen inscriptie.
> Voor den schrijver zijn de hier bijeengebrachte gedichten soortgelijke gedenkteekens voor landschappen of ontmoetingen, die hem hebben geboeid en ontroerd. Zij hebben met de padroëns gemeen dat ook zij een herinnering oproepen, dat zij zijn ontstaan in wat thans reeds een ver verleden lijkt - gemeten aan de korte spanne van een menschenleven.

Terborgh had de bundel samengesteld op verzoek van uitgever Querido, maar deze weigerde hem uit te geven ('men kan zoiets de boekhandel niet aandoen, meende Mevrouw van Nahuys'). De auteur liet de verzameling daarom voor eigen gebruik drukken in zijn toenmalige standplaats Buenos Aires (zie Raster 5, nr. 4, p. 502-3). In 1969 verscheen een uitgebreide en gezuiverde handelseditie onder de titel *Abyla.* Daarin werd een gedicht opgenomen, dat Terborgh schreef na een bezoek aan de kloosterkerk van Batalha, een van de hoogtepunten van de Portugese kerkarchitectuur, waar hij een graftombe aantrof met een intrigerend opschrift.

> DESIR... DESIR...

Warm zonlicht, waar nog in den dood
getrouw zich vorst en echtgenoot
de handen houden; star in steen
verbeeld. Erachter, strak, alleen,
een ander graf, sober in boog
en muur gevat. Daar treft het oog,
in smallen rand heel steil gegrift,
één enkel woord in Gotisch schrift,
herhaald, en weer herhaald, en weer:
een droom? een klacht om nimmermeer?
‘Désir... Désir...’

Wie treurt nog hier? Wie klaagt zijn nood
nog onverzoend in verren dood?
Of was 't geluk? Een overmaat
aan lust? Bloed dat in slapen slaat?
Een niet te temmen wil? Diepin
een angst, een weten dat gewin
slechts meer en onverzadigbaar
doet hunkeren naar wat? naar waar?
Was 't een bedrogen hart? Verraad?
Pijn waar geen balsem tegen baat?
‘Désir... Désir...’

Of was het wroeging? was 't berouw,
het knagen van gebroken trouw?
Een wroegen om wat niet gedaan,
voorgoed voorbij, al lang vergaan?
Het blanke hert diep in het woud,
in droom gezien en niet geschouwd?
Verguisd in overmoed? Hoe zwaar
drukt ons de eigen schuld. Geen jaar
zonder berouw. Niets neemt een keer.
Hoe pijn het doet, dit nimmermeer.
Désir... Désir... Désir...’
   Túmulo de Dom Pedro
   Capela do Fundador
   Mosteiro da Batalha
(*Verzameld werk* 4, p. 33-4)

Lusitaanse idylle

Tijdens zijn tweede ambtsperiode in Lissabon begon Terborgh aan een beschrijving van het landschap rond Sintra. Hij voltooide deze lofzang na zijn pensionering in 1974 en gaf het stuk de titel ‘Lusitaanse idylle’. Het geeft in de eerste bladzijden de gevoelens weer van de auteur over zijn diplomatenbestaan in de oorlogsjaren.

De voorgevel van de kloosterkerk te Alcoba ca, 1988.

> Het is het vierde oorlogsjaar. Stagnatie, onzekerheid, wachten. Blinde, onweerhoudelijke vernietiging en even koppig verzet. Waarom greep ik juist naar een plaatwerk over barokke kunst, en keek lang naar de speelse, onbezwaarde lijnen van den Zwinger in Dresden, juist een dag voordat het bericht van totale vernietiging kwam? Verborgen correspondenties die ik niet kan doorgronden. Wachten op het einde, op een nieuw begin; alsof ooit iets begint en niet slechts wordt voortgezet met andere middelen, omdat niets verandert, nooit een overtuiging wordt prijsgegeven, of een nog zo onredelijke eis. Omdat ook oorlog niets anders is dan een uit handen gelopen vrede. Stagnatie; het automatisch herhalen van handelingen waar men nauwelijks meer in gelooft: hulp aan gestranden en gevluchten, aan strikte regels en nauwe grenzen gebonden; het analyseren van gebeurtenissen, van feiten die ondoorzichtig zijn, gecompliceerd of onlogisch, steeds anders, genuanceerder en problematischer dan zij later blijken uit een op schrift gesteld verslag; in den grond onbelangrijk, van geen invloed op de gang van krijgsverrichtingen. Men twijfelt aan het eigen nut, van de nietigheid doordrongen, de triest onmacht van den enkeling. Men zou den cirkel der sombere gedachten moeten doorbreken, de zinloze tredmolen moeten verlaten, aan iets anders denken dan het uitwegloze dat wordt opgedrongen door de dagelijkse taak. Een enkele, simpele, positieve gedachte, een blik over den einder, op bevrijdende natuur.
> (*Verzameld werk* 4, p. 242-3)

Terborgh neemt de trein naar Sintra, waar hij een uitge-

breide wandeling maakt. 'De geplaveide weg verveelt' en hij loopt over de rotskammen en door de bossen naar de kust. Onderweg ziet hij onder meer het kasteel dat de Portugese tegenhanger van de sprookjeskastelen van Lodewijk II van Beieren lijkt:

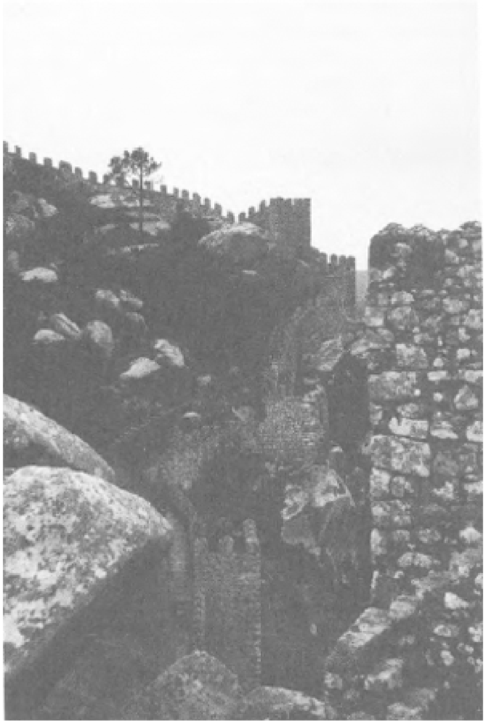
De ruïne van een Moors kasteel bij Sintra, 1988.

> (...) de torens en de glinsterend gele koepel van het Castelo da Pena. Staalkaart van stijlen, onwerkelijk, als een ets van Doré, rijzend boven de toppen. Een eeuw geleden gebouwd, imitatie van een romantiek der middeleeuwen die nooit heeft bestaan, geconcipieerd in een half burgerlijke, half vorstelijke mentaliteit, onbewoonbaar en onbewoond. Souverein en irreëel heerst het boven de kruinen, symbool van een eeuw die overvloed kende, voor weinigen althans; rijkdom, gemak en vrije tijd (...), die een stijl en levenshouding zich zag ontplooien, nu al lang vergaan. Betreurd? Soms zou men het een ogenblik denken, dwalend door zalen met een sterke, zwijgende emanatie, de haast tastbare aanwezigheid van het verleden. Maar er moet veel verveling hebben geheerst; soms grenzeloze verveling.
> (*Verzameld werk* 4, p. 247)

Daarna bezoekt hij een dichtbij gelegen klooster:

> Convento dos Capuchos: kurkklooster in de volksmond. De toegang onder eeuwenoud geboomt, tussen zware verweerde granietblokken. Alles is tussen rotsen gebouwd, soms onder rotsen. Een brede stenen tafel waar vroeger bezoekers zaten en wachtten. Een bron uit een rotsspleet, het murmelend vallen van een trage straal water in een bekken dat opvangt en verder leidt. Zeer grote stilte (...)
> (*Verzameld werk* 4, p. 247)

Hij nadert de zee:



Het landschap is er ruwer en kaler, bomen nog slechts in beschermde kommen, de rest een wild landschap van verweerd graniet. Grote brokken, doorelkaar geworpen als Titanen er hun slagveld hebben gehad. Langs een leeg en ondiep dal klim ik naar een der toppen. Aan de zuidrand werd veertig eeuwen geleden een tholos gebouwd, een koepelgraf uit graniet, verre voorloper van Atreus' Schatkamer in Mycene. Die er de zware gladde blokken opeen hebben gestapeld, waren vreemdelingen: Dinarische schedels, rechte en gladde achterhoofden en haakneuzen, zoals men er nog vindt in Turkije en Armenië of op de Balkan. Veroveraars, prospectoren op zoek naar zilver, naar koper en tin.
(*Verzameld werk* 4, p. 249)

De rustige jaren

Het is de omgeving waar Terborgh de jaren na zijn pensionering doorbrengt. Hij liet een zelf ontworpen huis bouwen, ‘A Giraldi’ in Linhó, een van de kleine dorpjes rond Sintra en leidde er een van de mensen afgezonderd leven, onafhankelijk, in een zelfgekozen isolement op zijn eiland van rust en bezonkenheid, omgeven door een ‘groots’ landschap van uitgestrekte bossen, ruige heuvels en grillige rotspartijen, dichtbij de rotsige zeekust. Grote oude bomen in zijn tuin voorkwamen dat de blik gericht op deze grootsheid werd afgeleid door het golfterrein dat aan de overkant van de weg voor zijn huis ligt. Terborgh wijdde zich aan zijn liefhebberijen - geschiedenis, alchemie, ar-

cheologie, toponymie, semantiek, heraldiek -, las veel en schreef: herinneringen, verhalen, gedichten en korte essays over zijn onderzoekingen. De omgeving van Sintra was met een prehistorisch graf, Moorse invloeden in architectuur en plaatsnaamgeving een intrigerend studieobject.

Literair was Terborgh de eerste jaren na zijn pensionering produktiever dan ooit. In het tijdschrift Raster verschenen van 1967 tot 1973 regelmatig verhalen en gedichten. Hij voltooide *Odysseus' laatste tocht* (1970) en breidde *De Turkenoorlog* uit met twee lange episoden. De belangstelling voor zijn werk groeide en er verschenen verzameluitgaven van zijn gedichten, *Abyla* (1969), en *Verhalen* (1971). In 1971 ontving Terborgh de Constantijn Huygensprijs voor zijn gehele oeuvre. Wam de Moor had een gesprek in briefvorm met de bekroonde, die daarin een beschrijving van zijn huis en kamerinterieur gaf:

> Uw komst wordt aangekondigd door luid blaffen van beide honden. Ik sluit beneden zelf het poortje open. Wij gaan samen over een dertigtal treden door de tuin naar boven, naar een open terras en een bedekt terras erachter, en komen door een openstaande glazen deur in de zitkamer. Het vertrek is negen meter lang, zes meter breed en drie meter hoog. De smalle muur links en de lange muur tegenover ons zijn nagenoeg geheel met samengevoegde boekenrekken gevuld. In de uiterste hoek rechts is een open haard. Daarnaast staat, aan de smalle rechtermuur, een oude florentijnse kist en erboven hangt een wandtapijt, het Oordeel van Paris voorstellende. Het moet uit een provinciaal atelier in Zuid-West-Frankrijk afkomstig zijn: men ziet er Renaissance-motieven en gotische elementen verenigd in een haast vanzelfsprekende symbiose. Dan volgt een open boog naar een kleine eetkamer en in de hoek een Louis XVI secrétaire, dichtgeklapt en niet erg groot, uit kersenhout en van poolse herkomst. De lange muur achter ons heeft twee brede ramen en een glazen deur in het midden. In de nissen, tussen ramen en deur, een onbewogen Boeddha-kop en een oud chinees sacraal brons met dofgroene patina. Een schrijftafel, waaraan ik soms zit en werk, staat haaks op het linker raam; evenwijdig aan de boekerij langs de achtermuur een lange, smalle Baroktafel. Het midden der kamer is nagenoeg vrij en geheel bekleed door een oud perzisch tapijt, waarvan de hoofdtinten herinneren aan het grijsgroen van olijfbladen. Midden van het plafond hangt een kleine zilveren votieflamp met vier armen, uit Spanje afkomstig, sierlijk en sterk tegelijk, die de open ruimte geheel beheerst. Ik zit, zoals gewoonlijk, in mijn armstoel met de rug naar het licht (...) (Raster 5, nr. 4, p. 504)

In deze omgeving, gevuld met kunstvoorwerpen die aan zijn vroegere standplaatsen herinneren, ontving Terborgh in het najaar van 1968 A. Roland Holst. De dichter had hem zijn grote waardering voor *De Turkenoorlog* meegedeeld en hierop was een briefwisseling gevolgd, waarin Terborgh zijn bewondering voor de poëzie van Roland Holst liet blijken. Met de broer van Roland Holst maakten de twee schrijvers tochten door de omgeving. Ze spraken over hun literaire voorkeuren, muziek en beeldende kunst en veel over hun gemeenschappelijke vriend J. Slauerhoff. Ze hadden elkaar voor het eerst bij hem ontmoet. Na Slauerhoff was Roland Holst de enige Nederlandse auteur met wie Terborgh een sterke verbondenheid voelde. Hij zocht de oude dichter nog enkele malen op in Nederland. In twee artikelen - naar aanleiding van de vijfentachtigste verjaardag en het overlijden van Roland Holst - schreef Terborgh over diens bezoek aan Portugal. Hij droeg de gedichtencyclus

Kusten (1973) aan hem op. A. Roland Holst blijkt zeer onder de indruk van de fadozangers in Coimbra te zijn geweest, getuige het enige vers dat direct naar zijn bezoek aan Portugal verwijst:

Serenata de Coimbra

Zwaarmoedig en wellustig smachten
de zangers boven de gitaren.
Wie zullen met hen overnachten
en van hun sponde de gevaren
delen met hen?
Zij willen paren
en slaan uit de gitaren klachten
en orders en van geen bedaren
willen zij weten - geen afwachten
en geen vervaren.

Uit de gitaren slaan de dwangbevelen
van drank en ontucht en van woest omarmen,
van wreed kastijden, van bedwelmend strelen,
en van een meesleuren zonder erbarmen
voor 't smeken van hun prooien en het kermen
van het verscheurd fatsoen: uit bange kelen
jammeren achterhaalde alarmen.

(*Verzameld werk. Poëzie 2*, p. 888)

Enkele malen ontving Terborgh journalisten voor een interview. In oktober 1975 bezocht Max Nord hem voor Het Parool. ‘Mijn landschap,’ zei hij toen hij Nord de omgeving liet zien. In maart 1976 interviewden Raster-redacteur H.C. ten Berge en Frans Boenders hem voor de BRT. Ten Berge verzorgde een publikatie van de gesprekken, geïllustreerd met foto's, onder de titel *Een schrijver als grenskozak* (1977) en uitgegeven nadat het *Verzameld werk* van Terborgh was verschenen (vier delen, 1975-1977). Hierna publiceerde Terborgh geen nieuw werk meer. Toen Jan Brokken hem in november 1976 opzocht voor de Haagse Post en de vraag stelde of hij nog steeds schreef, antwoordde Terborgh: ‘Nee, op het ogenblik heb ik niets te zeggen. Dus schrijf ik niet.’ (*Het volle literaire leven*, p. 53)

Literaire plaatsbepaling

Van zijn negenenzeventig levensjaren bracht Terborgh het grootste aantal op verschillende plaatsen buiten Nederland door. Vanaf 1930 verbleef hij alleen korte perioden in zijn geboorteland. Hij voelde zich een grenskozak, een randfiguur. Over zijn stijl en zijn plaats in de Nederlandse literatuur schreef hij in 1973:

> De stijl van F.C.T. schept een probleem. Er zijn duidelijke vreemde invloeden. Hij schrijft wat men zou kunnen noemen een 'gedenatureerd Nederlands'. Typisch idiomatische uitdrukkingen en zinswendingen zijn afwezig, het heeft geen gewestelijke noot, het kan in geen duidelijk sociaal verband worden ondergebracht. Het is neutraal, om niet te zeggen 'nationaal kleurloos'. De auteur heeft meer van buitenlandse dan van nederlandse voorbeelden geleerd. Zijn taal tracht een europees gemiddelde te benaderen. Behoort zij eigenlijk wel thuis in een authentiek nederlandse letterkunde? Ik geloof dat er velen zijn die in hun binnenste een negatief antwoord geven; sommigen zijn mij zelfs bekend, maar zij zetten het liever niet op schrift. (...) De Nederlander die een boek leest wenst zich en zijn problemen in het boek te herkennen: hij zoekt bevestiging van de eigen gevoelens en meningen. Ik vrees dat F.C.T. in dit opzicht deerlijk te kort schiet. Omgekeerd is echter - vanuit het buitenland gezien - het 'klimaat' van zijn werk toch nog zo sterk nederlands, dat het naar de Lage Landen terug wordt verwezen. Uw auteur blijkt dus een grensbewoner te zijn; zijn domein is een uiterst smalle strook.
> (*Verzameld werk* 4, p. 181)

Een analyse van eigen werk die niet getuigt van zelfoverschatting. Terborgh was zich zijn plaats bewust, hij was tevreden met het 'vrij constante en getrouw aantal lezers' van ongeveer zeshonderd (Raster 5, nr. 4, p. 503). De belangstelling lijkt de laatste jaren wat toegenomen, maar een populair auteur zal Terborgh zeer waarschijnlijk nooit worden.

Epiloog

'Een fascinerend landschap, vindt u niet?' vroeg Terborgh toen hij Jan Brokken naar Sintra reed. 'Waarom zou ik naar Holland teruggaan? Ik houd van deze kust. De oceaan, de rotsen, de bossen, de heuvels, dat vind je niet in Holland.' (*Het volle literaire leven*, p. 49) Op de vraag 'Wat boeide u meer: het landschap of de mensen?' had hij Wam de Moor in 1971 geantwoord: 'Op mijn verschillende posten boeide mij het meest het landschap; en dat wat de mens in het landschap had geschapen, wat eruit was gegroeid als het ware: bouwwerken bijvoorbeeld.' (Raster 5, nr. 4, p. 515) Terborghs liefde voor Portugal en in het bijzonder voor het gebied rond Sintra is inmiddels verklaarbaar. Hij raakte geboeid door het landschap toen hij tijdens zijn eerste ambtsperiode in Lissabon (1937) de tijd had om de omgeving te verkennen; hetzelfde landschap schonk hem rust en afleiding toen hij tijdens zijn tweede ambtstermijn (1943-1945) 'de trieste onmacht van den enkeling' tegenover het op een afstand woedende oorlogsgeweld voelde. Toen 'het toeval' hem voor de derde maal Lissabon als standplaats aanwees, moet hij dat met voldoening hebben gehoord. Als in zijn verhalen sloot de cirkel zich: 'de held' had zijn bestemming

gevonden in rust. In de gedichtencycli ‘Kusten’, ‘Aan zee’ en ‘Beelden’ beschreef hij de paradijselijke vrede aan de kust die hem ruim vijftig jaar eerder voor het eerst had geboeid.

Het Palacio de Pena bij Sintra, 1988.

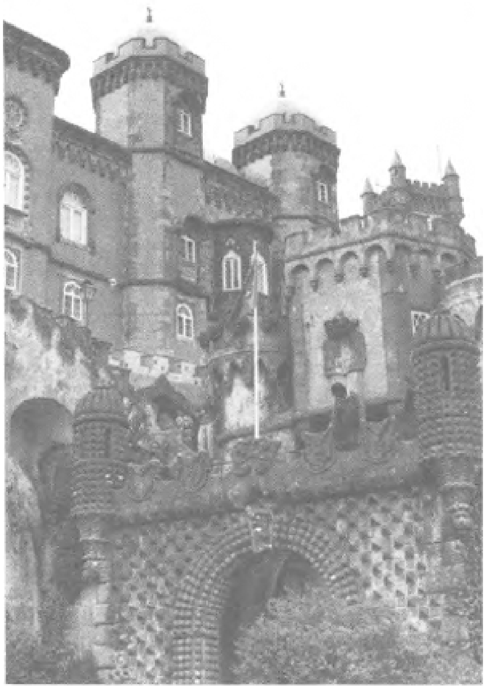
Na 1977 werd het stil rond Terborgh. Hij leefde teruggetrokken in een omgeving die hem dierbaar was en die boeide door haar historie, in een groots landschap, dat het bestaan herleidt ‘tot het essentiële, het naakte, ontdaan van alle bijkomstigheid, en confronteert met de vragen waarop geen antwoord is.’ In 1976 had hij Jan Brokken meegenomen naar een kerkhof:

> Vanaf het kleine kerkhof keken wij over de laagvlakte, de monding van de Taag, links, en de zee, rechts. Terborgh liet mij zijn graf zien. Een eenvoudige steen, waarop de naam en twee data zullen staan. ‘Vanaf die zee,’ zei hij, ‘zag ik dit land voor het eerst. Als ik hier lig, ben ik weer terug bij het begin. De ring heeft zich dan gesloten; begin- en eindpunt vloeien in elkaar over.’ De doodgraver deed het hek achter ons dicht. Langzaam reden wij de heuvel af. ‘Deze weg,’ zei Terborgh, ‘zal ik eens voor het laatst gaan. Het is een rustig gevoel te weten hoe je begrafenis zal verlopen.’
> (*Het volle literaire leven*, p. 70)

Evenals de hoofdpersoon in *Odysseus' laatste tocht* was Terborgh thuisgekomen na zijn reizen. Wie weet hoeveel zelfbeschrijving er schuilt in het slot van het boek dat Terborgh eens het eindpunt van de biografische lijn in zijn werk noemde?

> Odysseus sloot de omheining. Moe ging hij zitten tegen een muur. Een hond kwam naar hem toe en legde de kop op zijn knie. Hij begreep dat hij voortaan alleen

zou zijn. Een tocht was ondernomen in het domein van den geest vanwaar geen terugkeer mogelijk is. En wat kon men vertellen aan lieden die leefden in het gemakkelijke keurslijf van vaste geboden en plichten, voorgeschreven en opgevolgd door een ieder, het pand van rust en zekerheid. Hoe kon men bij hen twijfel wekken? Het zou verontwaardiging oproepen en de beschuldiging dat de goden werden beledigd. Er was voortaan geen ander verkeer dan een vriendelijke groet, een gesprek over zaken, of een klacht over het weer.
(*Verzameld werk* 2, p. 316)



F.C. Terborgh voor zijn huis te Linhó, november 1976.

Geraadpleegde literatuur:

H.C. ten Berge, Een schrijver als grenskozak. F.C. Terborgh over zichzelf en zijn werk. Amsterdam 1977.

Jan Brokken, ‘F.C. Terborgh: “De grootste vijand van de literatuur is haast”’. In: Het volle literaire leven. Portretten uit de Haagse Post. Amsterdam 1978, p. 49-70.
Wam de Moor, ‘In gesprek met F.C. Terborgh’. In: Raster 5, nr. 4 (winter 1971/72), p. 501-16.
Max Nord, ‘F.C. Terborgh bescheiden, groot schrijver’. In: Het Parool, 22 november 1975.
A. Roland Holst, Verzameld werk. Poëzie 2. Amsterdam 1981.
Frans de ROver, ‘F.C. Terborgh’. In: Kritisch literatuur lexicon 10 (mei 1983).
F.C. Terborgh, Abyla. 's-Gravenhage 1969.
id., De condottiere en andere verhalen, gevolgd door Le petit château. 's-Gravenhage 1960.
id., Padroëns. Buenos Aires 1958.
id., Verzameld werk deel II. Santa Cruz en andere verhalen. Amsterdam 1975.

Eindnoten:

1. De eerste publikatie in In aanbouw. Letterkundig werk van jongeren, samengesteld door K. Lekkerkerker (1939), telt een vierde strofe, die in de latere drukken ontbreekt:

    Maar 's avonds, als de zon in zee gaat dalen
    en 't landschap zachter weer en dieper wordt,
    raken haar laatste gloeiend roode stralen
    kanteelen van een oud, vervallen fort.

2. Slauerhoff komt ook als personage in Terborghs proza voor. Hij stond model voor Noorderhoff uit het eerste hoofdstuk van ‘De gouverneurs’ en voor de anonieme derde persoon in ‘Het laatste afscheid’.

Hans van de Waarsenburg
Gedichten

Lissabon

I

Soms droom ik 's nachts van Lissabon
Traag dagboek dat verloopt in zon

Dat pulvert op terrassen, wit dat
Snel verkleurt, gezette passen

De mond verzegeld, de huig van perkament
Een rimpeling, de verhulling die je bent.

II

Vergeefs schoudert schip het bars gemoed
Saudade lost op in aanhalige vloed

Maar de ochtend voert geen tijd
Troost denk je, maar biedt het niet

Inhalerend de slaap nog, met eerste zon
Soms droom ik 's nachts van Lissabon.

Lida Lobo
Gedicht

Hemels juweel

Zacht, mild en duister
daalt de avond over
Lissabon, Lisboa
Het water van de Tago
wordt zwart en traag
warmte van dag en zon
hangt nog loom over de haven
strak spant de avondhemel
van begin tot einder
blauw, paars

Onbegrijpelijk, ongelooflijk
dat zij daar plotseling staat
aan het uitspansel,
dat heel Portugal omvat
bij het tuimelen in de nacht.
Dit is zij dus:
Venus.

Zij straalt
zij straalt met vijf fel
geslepen diamanten
als een hemels juweel,
een schitterend diadeem
en zij kantelt haar gelaat
haar sereen gezicht
naar ons
naar Lissabons haven
naar die laatste punt
van donkerend Europa.

Onbeweeglijk staart zij
naar beneden
staart zij naar botenlichtjes
op het water
naar de autolampen
op de wegen
naar het kruisen en kriskrassen
het toeteren en roepen
het remmen en rijden
en zij denkt...

Zij denkt: wat doen zij daar toch allemaal
op aarde?

Onmerkbaar maar beslist
glijdt zij langs
de purperen nachthemel
zij buigt nog eens:
een laatste groet

dan blust zij knisperend haar vuur
in de golvende oceaan

De nacht glijdt langs
de oevers van de Tago
die klokkend kabbelt
naar een nieuwe dag
van een bestaan,
dat eeuwig is
oneindig

Hans Kloos
Ik heb geprobeerd heel discreet te zijn
Een gesprek met een ernstige, lachende schrijver

Toen Penguin begin jaren zeventig een nieuw deeltje in haar reeks ‘Penguin Modern European Poets’ wilde uitgeven met gedichten van de Finse dichter Paavo Haaviko, dreigde het een te dun bundeltje te worden. Naarstig ging men op zoek naar nog een Scandinaviër. Uiteindelijk vond men in de la van vertaler Robert Fulton een paar gedichten van Tomas Tranströmer. Die moest het dan maar worden.

Twintig jaar eerder, in 1954, verraste een jonge Zweedse dichter de Zweedse lezers en critici met zijn debuutbundel *17 dikter* (*17 gedichten*). Zijn naam: Tomas Tranströmer. Zijn poëzie was zo opvallend dat hij daarvoor al enige bekendheid had verworven met enkele gedichten in tijdschriften. De acht bundels die tot nu toe op het debuut volgden, maakten hem tot een van de belangrijkste dichters van Zweden, zo niet Scandinavië. Een Zweedse recensent schreef: ‘Als geen ander in de Zweedse poëzie is hij in staat de lichtbogen tussen ding en woord te laten ontstaan, waardoor er nieuwe verbindingen zichtbaar worden. Alle poëzie die na 1954 in Zweden is geschreven, heeft op de een of andere manier met Tranströmer te maken. Hij heeft altijd veel epigonen gehad - tegenstanders, vooral tijdens het hoogtij van het engagement in de zestiger jaren, zelfs nog meer. Maar niemand heeft hem links kunnen laten liggen, iedereen heeft zijn plaats ten opzichte van hem moeten bepalen.’

Langzamerhand is ook het buitenland onder de indruk geraakt van de dichter die slechts weinig en dunne bundeltjes schrijft. Het Amerikaanse tijdschrift Ironwood is een van de tijdschriften die een themanummer aan Tranströmer heeft gewijd. Inmiddels is hij ook de meest vertaalde Zweed. Bernlef is degene die dat werk in Nederland doet en dat het hem daarbij niet zozeer om brood op de plank te doen is, blijkt uit wat hij schrijft in het nawoord bij de bundel *Zwarte ansichten*, vertalingen van gedichten uit twee van Tranströmers latere bundels:

> Het is mij maar hoogst zelden overkomen dat het werk van een dichter mij zo ‘op het lijf’ geschreven voorkwam. De schok der herkenning is dat wel eens genoemd. Maar het is geheimzinniger. Het had meer te maken met een zogenaamde déjà-vu ervaring dan met een vorm van herkennen. Het was een gevoel alsof de gedichten op de een of andere manier al ergens in mij bestonden, dat ik ze al eens ergens gelezen had, al wist ik dat dat onmogelijk was, en dat alleen het lezen van Tranströmers tekst nodig was geweest om wat als vage vermoedens en intuïties al in mij aanwezig was, naar de oppervlakte te brengen. En misschien is dat ook zo, halen sommige gedichten als hengels iets in ons naar boven.
> Het is moeilijk dat déjà-vu gevoel van toen onder woorden te brengen, misschien wel omdat het in eerste instantie een fysieke sensatie was: het gloeien van wangen, kriebel in de nek, niet meer in staat de benen stil te houden.

Bij de eenmansuitgeverij Marsyas van beijveraar Guy Vandeputte verscheen in 1982 de bundel *Nachtzicht*, een bloemlezing uit het merendeel van de negen bundels, en in 1985 de al genoemde *Zwarte ansichten*, waarin behalve vertalingen uit Tranströmers tot nu toe laatste bundel *Det vilda torget* (*Het wilde plein*) ook een vertaling is te vinden van het grote, uit 1974 stammende gedicht *stersjöar* (*Oostzeeën*). Vrijwel tegelijkertijd brachten Marsyas en Meulenhoff eind vorig jaar

weer werk van de Zweedse dichter uit. Meulenhoff deed dit in een nieuw deel van de ‘Poetry International Serie’, de bloemlezing *Dit is het leven dat verder zal gaan (Twaalf moderne Zweedse dichters).* Een bundel met natuurlijk Tranströmer en andere in Nederland enigszins bekende dichters als Gunnar Ekelöf en Harry Martinson, maar er staat ook poëzie in van Zweden die hier als dichter nagenoeg onbekend zijn, zoals de oude modernist Pär Lagerkvist, de gevierde toneelschrijver Lars Norén en de Finszweedse Edith Södergran. Marsyas heeft na recenter werk van Tranströmer gekozen voor het vroegste: Bernlefs integrale vertaling van het debuut uit 1954.

Ondergetekende lezer, wiens ervaringen met de gedichten wel wat lijken op die van de vertaler, is van de zomer in Zweden geweest en heeft daar de dichter ontmoet. De dichter die volgens een criticus zowel arend als mol is: de alles (over)ziende ogen van de arend en het onderaardse, ondermijnende gerommel van de mol.

Muziek

Het is een enigszins omgekeerde wereld: niet de interviewer komt op bezoek bij de dichter, maar de laatste komt op bezoek bij de eerste. Tranströmer woont in Västerås, ongeveer 100 km ten westen van Stockholm, maar moet toch in de hoofdstad zijn en komt langs op het logeeradres van de nieuwsgierige Nederlander.

De cello's die in verschillende hoeken van de kamer staan hebben de interesse van Tranströmer gewekt. Zelf is hij een verwoed muziekliefhebber en -beoefenaar. Muziek keert ook vaak terug in zijn gedichten. Van de zeventien gedichten uit zijn debuut bijvoorbeeld dragen er vier titels die aan de muziek ontleend zijn: ‘Preludium’, ‘Ostinato’, ‘Lied’ en ‘Elegie’. Eén van zijn bekendste gedichten is ‘Allegro’.

Allegro

Ik speel Haydn na een zwarte dag
en voel een simpele warmte in mijn handen.

De toetsen zijn willig. Milde hamers slaan.
De klank is groen, levendig en kalm.

De klank zegt dat de vrijheid bestaat
en dat iemand de keizer geen belasting betaalt.

Ik steek mijn handen diep in mijn haydnzakken
en doe als iemand die de wereld in alle rust aanschouwt.

Ik hijs de haydnvlag - dat betekent:
'Wij geven ons niet over. Maar willen vrede.'

De muziek is een glazen huis op de helling
waar stenen rondvliegen, stenen rollen.

En de stenen rollen dwars door de kas
maar iedere ruit blijft heel.

Was je misschien liever musicus geworden?
O ja, zeker. (Lacht.) Maar misschien was ik dan te gespitst geweest op de technische kanten. Nu is mijn verhouding tot muziek veel emotioneler, vrijer waarschijnlijk dan wanneer het mijn beroep zou zijn.

Je poëzie is vaak muzikaal. Toch denkt de lezer bij lezing van je gedichten niet direct: dit is taalmuziek.
Nee, dat is waar. De muziek in mijn gedichten is meer te herkennen in de vorm, in het geheel. Poëzie en muziek hebben een begin, een middendeel, een slot. Beide ervaar je in de tijd, beide kennen thema en variatie. Een aantal van mijn gedichten zou heel goed in compositietermen beschreven kunnen worden. *Langs stralen van de cirkel* bijvoorbeeld: adagio en pianissimo, dan een crescendo in een steeds sneller ritme, pauze, adagio en als slot een heel korte repetitio. (Hij pakt de uitzonderlijk goedkope pocketuitgave van zijn verzamelde gedichten van tafel en laat voorlezend meteen horen wat hij bedoelt.) Poëzie en muziek zijn nauw verwant. Het is moeilijk te beschrijven, maar ik heb, omdat ik zoveel met muziek bezig ben, luister, speel, een gevoel voor muzikale vormen ontwikkeld dat ik ook in mijn gedichten gebruik. Het is dus meer vorm, compositie dan klank.

In het gedicht 'Korte pauze in het orgelconcert' noem je het geluid van het verkeer buiten, van de buitenwereld 'het grote orgel'.
Ik weet niet of ik, toen ik aan dit gedicht begon, wist hoe het af zou lopen. Het begon in ieder geval in de kathedraal van Västerås. We zaten te luisteren naar een orgelconcert, er was een korte pauze en plotseling hoorde ik het geraas van het verkeer buiten. Zo simpel ligt het. (Lacht.) Bovendien had ik toen een vrij hoge bloeddruk en hoorde ik mijn eigen bloed stromen. Dat was het vertrekpunt, een soort trampoline voor de sprong naar al het andere, het meer filosofische vervolg van het gedicht.

De Linnaeus-traditie

De gedichten van Tranströmer stoelen altijd op eigen ervaringen en observaties. Robert Bly, zijn Amerikaanse vertaler, schreef in dit verband: 'Mallarmé was van mening dat poëzie een raadsel dient te bevatten, en maande de dichters aan daar voor te zorgen, zo nodig door de banden te verbreken die het gedicht verbinden met de aanleiding ertoe in de bestaande wereld. In Tranströmers poëzie wordt de band met de aanleiding koppig vastgehouden. En toch,' voegt Bly eraan toe, 'zelfs na vele lezingen blijft er een raadsel en een verrassing.'

Het is voor mij noodzakelijk wanneer ik schrijf om die band te ervaren. Ik weet eigenlijk niet waar het vandaan komt. Misschien is het een Zweedse traditie: proberen dicht bij de natuur te zijn, te observeren. (Lacht.) Je zou het misschien de Linnaeus-traditie kunnen noemen.

Er zijn bij mij twee polen: dicht bij de werkelijkheid blijven en de verbeelding, en die gaan hand in hand. Ik ben niet zo geïnteresseerd in gedichten of romans die louter verbeelding zijn.

Mijn gedichten beginnen vaak met notities die ik gemaakt heb al, eh, rondbanjerend op de wereld. De voor mij meest typerende manier van schrijven is, zeker als het om langere gedichten gaat, dat er veel tijd over heen gaat en dat het gedicht gebaseerd is op fragmenten die her en der vandaan komen, die ik verzamel. Die fragmenten kruipen naar elkaar toe, als mieren op weg naar de mierenhoop. Ze dragen van alles aan, allerlei notities, observaties. (Lacht.) Dit beeld klopt niet helemaal, want elke mier wordt aanvaard in de mierenhoop, maar niet elk fragment is welkom in het gedicht.

Bundeling van krachten

Is deze schrijfwijze ook de reden dat er in je gedichten vaak zoveel verschillende zaken en gebieden samenkomen, meestal op zo'n manier dat het lijkt alsof ze altijd bij elkaar gehoord hebben? Ik word vaak verrast door wat je samenbrengt.

(Opnieuw lachend.) Het doet me goed dat te horen. Poëzie is voor mij het tegendeel van de conventionele, gangbare manier van omgaan met de werkelijkheid. We brengen er een patroon in aan. Dit hoort hier, dat hoort daar enzovoort. Maar de werkelijkheid zelf is zo complex en vol verbanden tussen het ene en het andere; en in poëzie kun je samenbrengen, bundel je krachten. Natuurlijk niet alles, maar een nieuwe combinatie van deeltjes werkelijkheid is in zekere zin een scheppende daad. En dat is wat er soms gebeurt, als we ons in een vreemde situatie bevinden en iets meemaken dat van uitzonderlijk belang voor ons is. Dan komen we tot de ontdekking dat delen van de werke-

lijkheid die we altijd gescheiden hebben gehouden, samen zijn gekomen.

Er is in de jaren zestig, toen de literatuur hier in Zweden een sterk politieke inslag kreeg, als een vorm van kritiek geschreven dat je de werkelijkheid als een gedicht zou beschouwen.

Tja, men verweet mij toen min of meer dat ik niet genoeg aan politiek deed, geen grote gedichten over sociale omwentelingen schreef. Maar als met een gedicht iets heel afstandelijks en vrijblijvends bedoeld wordt, is het natuurlijk een slechte zaak. Als je daarentegen veel wilt met poëzie, is er niets verkeerds mee.

Ik zou poëzie en werkelijkheid eigenlijk niet zo tegenover elkaar willen stellen. Ik probeer ze niet te scheiden, poëzie en werkelijkheid moeten hand in hand kunnen gaan. Maar misschien zou het anders zijn als ik een meer ‘literair’ mens was, een leven had omringd door het literaire wereldje.

Je vindt jezelf niet zo ‘literair’?

Nee, helemaal niet, alleen in de zin dat ik schrijf en lees, maar ik ben geen deel van wat je misschien een cultureel ghetto zou kunnen noemen. Dat idee heb ik althans niet. Dat ik nog altijd die baan heb (Tranströmer heeft als psycholoog een deeltijdbaan bij het Zweedse Arbeidsbureau en adviseert bij problemen rond reclassering, invaliditeit en drugsverslaving. HK), heeft daar waarschijnlijk ook mee te maken. (Hij lacht) Ik wil niet compleet verloren raken.

Beschouw je jezelf allereerst als psycholoog of als dichter? Beide eigenlijk, hoewel ik in zekere zin eerst een dichter ben. Ik zou me voor kunnen stellen dat iemand mijn plaats inneemt als psycholoog en het misschien wel veel beter doet. Maar ik ben de enige die mijn gedichten kan schrijven. Dus in dat opzicht... maar eigenlijk wil ik niet in zulke categorieën denken. Ook in dit geval wil ik die twee werelden niet scheiden.

Soms geeft dat problemen, wanneer mensen mij zien als representant van het een of ander, van dé dichter bijvoorbeeld. Dat ben ik niet. Ik wil één persoon zijn, niet een representant. Tja...

Oostzeeën, het grote gedicht uit 1974, is misschien wel hèt voorbeeld van hoe allerlei zaken en niveaus worden samengebracht. Het begint al met de almanak van Tranströmers grootvader, de loods die alle schepen die hij loodste, erin noteerde. Schepen uit Hull, Sandefjord, Stettin. Het is een gedicht vol geschiedenis, persoonlijke, politieke en sociale. Aan het eind van het derde deel - dit moderne epos telt zes delen en geen of vele helden - schrijft de dichter:

> Ik weet niet of wij ons aan het begin of in
>   het laatste stadium bevinden.
> Er kan geen samenvatting worden gemaakt, een
>   samenvatting is onmogelijk.

De samenvatting is de alruin
  (zie in het naslagwerk onder bijgeloof:

> ALRUIN
>   toverkrachtige plant
> die zo'n vreselijke schreeuw gaf als zij uit
>   de grond werd getrokken
> dat men dood neerviel. Een hond moest dat doen...)

Samenbrengen is iets anders dan samenvatten.

Het is een beetje zoals wanneer je met een legpuzzel bezig bent. Je brengt de stukjes bij elkaar en dan komt er een punt waarop je zegt: 'Ah, nu is hij af', om vervolgens tot de ontdekking te komen dat je alleen maar een stukje van een nog veel grotere puzzel hebt gecreëerd. Een samenvatting is natuurlijk vaak praktisch, maar in poëzie hoef je dat niet te doen.

Paradoxen en contradicties

In 'Korte pauze in het orgelconcert' is iets dergelijks te lezen. Daar schrijf je: 'En ieder abstract beeld van de wereld is even onmogelijk als het ontwerp voor een storm.' In dezelfde bundel staat het prozagedicht 'IJslandse orkaan'. Van die orkaan zeg je dat Turner hem had kunnen schilderen.

Turner schilderde ook werkelijk tijdens stormen. Dat was een associatie die ik direct kreeg. Turner is in feite heel realistisch. Ook de impressionisten hadden de ambitie op een heel directe manier met observaties om te gaan. Turners stormschilderijen zijn dan ook allesbehalve een abstract beeld van de werkelijkheid.

'Korte pauze in het orgelconcert' is een gedicht waarin ik wat filosofischer ben dan gewoonlijk. (Lacht en pakt het gedicht erbij.) Het is min of meer een bekentenis. Het is een soort polemiek tegen mensen die je een blauwdruk van de wereld willen geven, wetenschappers, theologen enzovoort. Wat ze je aanbieden is een abstract beeld, een blauwdruk, niet de werkelijkheid zelf.

Even verderop in hetzelfde gedicht schrijf je over het leven als 'het boek der tegenspraken'. Je gebruikt paradoxen in je gedichten, maar vaak laat je de contradicties voor wat ze zijn: tegenstrijdigheden. Ze hoeven niet opgeheven te worden, hoeven geen paradoxen te worden.

Er zijn plaatsen waar ik wel paradoxen heb. Het prozagedicht 'Funchal' bijvoorbeeld eindigt met paradoxen: 'Een drankje bubbelend in lege glazen. Een luidspreker die stilte uitzendt. Een pad dat achter elke stap weer dicht groeit. Een boek dat alleen in het donker gelezen kan worden.' Dit is zogezegd een religieus slot aan het gedicht. Het is verwant met de christelijke, mystieke traditie die 'het grote mysterie' als een reeks paradoxen presenteert.

Maar contradicties contradicties laten zijn, zonder de tegenstrijdigheid op te heffen, zonder er paradoxen van te maken, dat is... ook een vorm van realisme. (Lacht.)

Ik wil de gedichten niet verwarrender maken dan ze zijn. Dit soort opmerkingen... laat de lezer maar beslissen hoe hij ze wil lezen. Bij gedichten is het veel belangrijker dat je

iets begint dat verdergaat en doorgaat, dat de lezer ermee aan de slag kan en gaat. Het zijn in zekere zin verslagen van innerlijke tochten, van wat ik ontdek als ik schrijf. Maar de gedichten geven geen verklaringen; het zijn eerder reisverhalen dan verklaringen.

Ambities

Het probleem bij dergelijke vragen en antwoorden is dat het je een vervormd beeld geeft van het type schrijver dat ik ben; een beeld van iemand die er naar streeft precies te weten wat hij aan het doen is en waarom. Alsof ik je dat haarfijn zou kunnen uitleggen. Het is zo makkelijk om antwoorden te geven die te veel nadruk leggen op de bewuste, plannende en rationaliserende kant van het schrijven. Iedereen wordt zo tevreden gesteld. Maar mijn ambitie is, denk ik, veel eerder open staan, me openstellen voor wat juist niet bewust beheerst kan worden. Het is een vreemde combinatie van onderzoeken, proberen te corrigeren en tegelijkertijd volkomen passief zijn. De dingen die geschreven willen worden, geschreven laten worden (Grinnikt.) Zelfs al weet je niet waarom.

Aan het eind van het gedicht 'De voorpost' schrijf je over de gebeurtenissen in een mensenleven als 'een murmelende volksmassa buiten voor de afzetting./ Ze kunnen slechts één voor één passeren./ Ze willen naar binnen. Waarom? Ze komen/ één voor één. Ik ben het tourniquet.'

Ja, dit gaat voor mij inderdaad om de gebeurtenissen in je leven die je moet accepteren, maar als je bedoelt dat dit ook van toepassing is op mijn manier van schrijven, dan heb je gelijk, zeker. Het is een mengeling van beheersing en absolute, eh, anarchie. (Lacht.)

Lars Gustafsson, die andere, misschien wat bekendere Zweed, noemde je ooit 'een visionair dichter'. Zieners kenmerken zich ook door ontvankelijkheid. Passiviteit als voorwaarde voor de ontvangst van visioenen.

Dit zijn te grote en te vreemde woorden. Maar er zit een kern van waarheid in, als je tenminste de nadruk op het visuele legt. Als je de eigenschap, de kwaliteit bezit de vreemde dingen te zien die soms voor je ogen gebeuren, ben je misschien een 'ziener'. Mensen die zich daar niet meer voor open kunnen stellen, zullen waarschijnlijk niet van mijn poëzie houden. De gedichten worden te zeer gekenmerkt door kijken en zien. Het is ook een van de redenen waarom ik een beetje bang ben voor de visuele massamedia. Iedereen krijgt alle beelden al voorgeschoteld; de mensen hoeven ze zelf niet meer te produceren. Ik denk wel eens dat kinderen in Afrika bijvoorbeeld betere poëzielezers zijn. Zij moeten het vaak nog zonder visuele hulpmiddelen stellen en alles wat ze horen of lezen moeten ze zelf voor hun innerlijk oog verbeelden. Ik weet niet of televisie echt funest is voor kinderen die er de hele dag voor hangen, maar ik vermoed dat het vermogen zelf beelden te produceren toch wel aangetast wordt.

Je bent als dichter wel eens vergeleken met iemand die zich door dergelijke bezwaren niet liet weerhouden om driftig gebruik te maken van het massamedium 'film': Tarkovski, regisseur en de zoon van een dichter. Je hebt je ook wel eens door hem laten inspireren.

Ja, maar bij hem is het heel anders. Zijn beelden produceren alleen maar meer beelden bij de kijker. Het is al weer enkele jaren geleden dat ik *Stalker* zag. En ook

al verveelde ik me soms en was het soms wat langdradig, toch ben ik nog regelmatig met die film bezig. Dat is iets wat niet zo vaak gebeurt.

Identiteit, geschiedenis

Tarkovski's laatste film *Offret* (*Het Offer*) is in Zweden opgenomen en is Zweeds gesproken. Het landschap lijkt op dat uit Tranströmers bundels *17 gedichten* en *Oostzeeën.* Maar ook de thematiek toont verwantschap. In de film offert een man zich op voor de anderen. Bij Tranströmer zijn er keer op keer passages waaruit blijkt dat de eigen persoonlijkheid niet een allesoverheersend begrip is, zonder dat er sprake is van een vage, extatische overgave. In het gedicht ‘Carillon’ uit zijn laatste bundel *Het wilde plein* schrijft hij ‘het grote onbekende waar ik deel van uitmaak en dat zeker belangrijker is dan ikzelf.’

Persoonlijkheid, de eigen identiteit is bij jou vaak een niet zo vast bepaald en vastomlijnd iets. Andere mensen maken er ook deel van uit.

Het is een probleem uit met name *Het wilde plein.* Die bundel heeft daar veel mee te maken, met de ontdekking dat je talrijk bent. Het hele probleem van het ‘ik’ is zo'n mysterie. (Denkt na.) Het is een probleem, maar het is niet altijd een negatief probleem. Misschien blijkt dat al uit een gedicht dat ik lang geleden schreef: ‘De halfklare hemel’ (uit de gelijknamige bundel die in 1962 verscheen). Daar schreef ik: ‘Ieder mens een halfopen deur/ leidend naar een kamer voor allen.’ Eigenlijk was ik me er toen nog niet zo van bewust, maar er zit in dat gedicht al iets van dat idee; het idee dat er een deel van ons is waar we met elkaar communiceren. Misschien had Jung een dergelijk idee. (Met zorgvuldigheid:) Een kamer voor allen.

In ‘Carillon’ maar nog sterker in Oostzeeën *is dit besef nauw verbonden met een historisch besef.*

Het is interessant dat in de tijd dat *Oostzeeën* werd geschreven, begin jaren zeventig, in veel talen eenzelfde soort gedicht tot stand kwam. Men heeft mij erop gewezen dat bijvoorbeeld in Ierland en IJsland in die tijd gelijksoortige gedichten werden geschreven. Het heeft waarschijnlijk iets te maken met die heel kunstmatige, plastic orkaan die in de jaren zestig over de wereld trok; het al te grote optimisme over de mogelijkheden van de beschaving. Geschiedenis was toen bijna een vies woord in Zweden.

Daarna was er de noodzaak, de behoefte je achtergronden weer te onderzoeken, om op een andere manier naar ge-

schiedenis te kijken. Niet op de traditionele, aderverkalkte manier, maar op een nieuwe, frisse manier.

Oostzeeën is voor mij ook een poging om, om... een poging mezelf te beschrijven. (Lacht.) Dat is iets wat ik nog niet eerder op zo'n manier geprobeerd had. Het is geen conclusie, geen definitieve autobiografie of iets dergelijks, maar er zit meer van mijzelf in dan in de kortere, afzonderlijker gedichten.

Tegelijkertijd is het een terugkeer naar het landschap van mijn eerste bundel, de scherenkust die in die bundel in een heel ander licht staat. In *17 gedichten* is de natuur onaangetast. Ik mythologiseer de natuur daar: er zijn geen tekenen van vervuiling of politiek. Het is zuiver, een soort arcadië, ook al is het wat ruiger en wil er nog wel eens een buitje vallen. Maar het is niet menselijk, dat wil zeggen, nog niet aangetast door mensen.

Oostzeeën is in zekere zin een polemiek met *17 gedichten.* In *Oostzeeën* probeer ik te accepteren dat de Oostzee als een arcadië niet langer bestaat. Het is een plek vol spanningen in de wereldpolitiek. (Rusland en Polen liggen aan de overkant, HK.) Het is een plek vol lijden, vol vervuiling en alles wat met menselijke activiteit te maken heeft. Tegelijkertijd is het prachtig. De natuur is er niet mee verdwenen. De natuur wordt bedreigd, maar is niet verdwenen. (Met een plotselinge, maar rustige nadruk:) En het is de plek waar ik thuishoor.

Toen ik er aan begon had ik geen flauw idee wat het zou worden. Ik heb geprobeerd het gedicht zoveel mogelijk zichzelf te laten schrijven. Zo lang het mogelijk was. Ik heb het wel enigszins gecomponeerd, maar niet al te veel. Ik heb geprobeerd heel discreet te zijn.

17 gedichten en Nederland

Als ik, nog niet zo lang terug van een tocht door Lapland, opper dat het Zweedse landschap meer aanleiding geeft tot mythologisering dan bijvoorbeeld het Nederlandse, uit Tranströmer de vrees dat *17 gedichten* daardoor wel eens te buitenissig zou kunnen lijken. ‘Ik heb het idee dat het voor de gewone Nederlandse poëzielezer misschien te onwerkelijk is, het te ver van hem af ligt. (Lachend:) Alsof hij iets leest van een Nepalese dichter die over zijn land schrijft.’ Tranströmer vertoont een bekend schrijverstrekje: het debuut kan in de ogen van de maker de toets der kritiek niet meer doorstaan. In een ander interview zei hij zelfs: ‘Het is een egocentrische, puberale en ook ambitieuze bundel met een poging het ik te vermijden. In werkelijkheid zit de bundel vol met “ik”, ook al komt het woord zelf er maar één keer in voor.’

17 gedichten veroorzaakte in de Zweedse literatuur een kleine schok. Een schok die, ook al gaat het om heel andere poëzie, qua intensiteit en invloed misschien te vergelijken is met de ophef die de eerste bundels van de Vijftigers, tijdgenoten van Tranströmer, in Nederland veroorzaakten.

‘Ontwaken is een parachutesprong uit de droom.’ ‘December. Zweden is een op land gesleept en afgetakeld schip.’ Het zijn de eerste regels van het openings- en het slotgedicht van de bundel en voor de Zweden zijn ze even vertrouwd als voor ons Luceberts ‘eenvouds verlichte waters’ of ‘ik ben de schielijke oplichter’. De zeventien, vaak lange gedichten vormden een verrassing die volgens Lars Gustafsson moeilijk door andere gedichten geëvenaard kan worden.

Terwijl we over het debuut en de verschillende rol van het landschap voor Nederlanders en Zweden praten, worden de rollen langzaam omgedraaid.

Tranströmer begint nu vragen te stellen. Hij wil bijvoorbeeld weten of de Nederlandse duinen de mogelijkheid bieden op een intense manier de natuur te ondergaan.

‘Ik ben zo gefascineerd door dit verschil tussen landen in hun verhoudig tot de natuur. Naar mijn idee is er in de oude Nederlandse schildertraditie een sterke band met de natuur. Er zijn wel altijd mensen in het landschap, maar die mensen maken er ook altijd deel van uit.

Soms ervaar ik de Nederlandse steden ook als een soort natuur. (Lacht.) Als je in plaatsen als Delft of Amsterdam rondloopt, heb je de hele tijd de geschiedenis om je heen. Het verschil met het lopen door een landschap vol traditie is niet zo heel groot. Ik voel me erg op mijn gemak in Nederland, ben nogal gesteld op Nederland.’ (In een korte, aan het interview voorafgaande briefwisseling schreef Tranströmer dat hij eigenlijk besloten had dat jaar geen interviews te geven, maar voor Nederland wel een uitzondering wilde maken.)

Risico's

Muziekliefhebber die hij is, blijkt hij over een flinke kennis van de Nederlandse muziek te beschikken. De naam Willem Pijper valt en zo komt het gesprek op poëzie die op muziek gezet wordt. (Pijper heeft onder andere teksten van Verlaine getoonzet.) Vrij recent is er een compositie gemaakt op de korte cyclus *Langs stralen van de cirkel.* Tranströmer is er zeer tevreden mee. ‘Het is een gelukkige uitzondering op de regel dat getoonzette poëzie onbenullige, suikerzoete liedjes oplevert. Het gebeurt maar al te vaak dat componisten het gedicht met hun muziek ontkrachten, er een vrijblijvend luisterliedje van maken.’

Lars Gustafsson schrijft ergens dat jouw poëzie verre van vrijblijvend is, dat er risico's in worden genomen.

Voor mij is schrijven altijd een risico. (Lachend:) Ik vind dat ik zoveel pretenties heb. Ik wil zo verschrikkelijk graag dat het waar is wat ik schrijf, maar ik kan het nooit zeker weten. Ook het literaire bedrijf is een risico. Voor mij is het dat niet meer, maar toen ik begon te schrijven was het dat wel. De houding tegenover de schrijver is in Zweden, zoals vermoedelijk in Nederland, zo tweeslachtig. Als je slaagt als schrijver ben je een belangrijk iemand, maar als je mislukt ben je plotseling de belachelijkste persoon ter wereld. Ik denk dat het risico vooral schuilt in het betreden van gebieden waar je uitzonderlijk plat kunt zijn of al te ambi-

tieus. Voor mij is het grootste risico waarschijnlijk de meer interessante en gevaarlijke zaken te ontwijken, er misschien knap, maar vrijblijvend vakwerk van te maken. Het is altijd een kwestie van evenwicht. Je kunt niet te wild zijn en je kunt niet te beschaafd zijn. Je moet altijd het evenwicht bewaren. Maar je kunt ook weer niet te evenwichtig zijn... er is altijd zoveel dat verkeerd gaat. Ik weet niet of Lars op iets specifieks doelde, maar ik ben het met hem eens. (Lacht.) Roerend met hem eens.

Als we gaan lunchen, is het weer de omgekeerde wereld. Voordat ik het weet, heeft hij al voor ons beiden betaald en met een vriendelijk ‘ik krijg genoeg geld’ weigert hij het geld aan te nemen dat ik hem wil geven.

Hij heeft geen bezwaar tegen foto's, maar wel haast. Wat onwennig staat hij bij zijn ‘stukje Nederlands erfgoed’, een echte DAF 66. Maar als hij op het punt staat om in te stappen, gebeurt het weer: de Zweedse dichter, wiens gedicht over de Nederlandse schilder Vermeer eindigt met de regels

> De heldere hemel staat tegen de muur geleund.
> Hij is als een bede tot het lege.
> En het lege wendt zijn gezicht naar ons toe
> en fluistert
> ‘ik ben niet leeg, ik ben open.’

lacht, dit keer om een lezer met een camera voor zijn snufferd.

Met uitzondering van het citaat uit ‘Funchal’ komen alle vertalingen uit de volgende bundels:

Tomas Tranströmer, Nachtzicht, gedichten; keuze, vertaling en nawoord door J. Bernlef. Marsyas. (fl. 24,50)

Tomas Tranströmer, Zwarte ansichten, gedichten; keuze, vertaling en nawoord door J. Bernlef. Marsyas. (fl. 24,50)

Tomas Tranströmer, 17 gedichten, vertaald door J. Bernlef. Marsyas. (fl. 24,50)

Dit is het leven dat verder zal gaan. Twaalf moderne Zweedse dichters. Samengesteld en ingeleid door Egil Törnqvist. Meulenhoff, Poetry International Serie. (fl. 37,50)

Het jonge volk
Joost Niemöller
In gesprek met Rogi Wieg

Ik werk aan een leeg bureau

In het vijfde deel van de interviewserie 'Het jonge volk' aandacht voor de dichter Rogi Wieg die tot zijn grote verbazing vergeleken werd met Willem Kloos en die zelf toch niet zo afwijzend staat tegenover de hermetische poëzie als op het eerste gezicht zou blijken.

Rogi Wieg (Delft, 1962) publiceerde in kleine oplage de dichtbundels *Tijd is als een nekschot* **(Uitg. Tor, 1982) en** *Dagen in Budapest* **(Uitg. Wel, 1985). In 1986 verscheen** *Toverdraad van dag verdrijf* **bij uitgeverij Van Oorschot, dat werd bekroond met de Van der Hoogtprijs 1987. In 1987 verscheen** *De zee heeft geen manieren***, ook bij Van Oorschot. Rogi Wieg is poëzierecensent bij de Volkskrant en medewerker van Tirade en De Held. In voorbereiding is een notitieboek.**

Schrijf je een poëziebundel in een aaneengesloten periode?

Toverdraad van dagverdrijf is in één keer geschreven. Het schrijven van *De zee heeft geen manieren* heeft zich over een langere periode uitgestrekt. In vlagen. Ik heb, voor ik begin, wel een idee hoe het moet worden. Ik schrijf niet Ins Blaue hinein. Maar het idee wordt door de poëzie wel duidelijker. Het verzint elkaar.

Speelt de anekdote daarbij een belangrijke rol?

Nee nooit. Vroeger wel. In mijn eerdere bundels heb ik anekdotes verwerkt, maar *De zee* speelt op een veel abstracter niveau. Ik heb nu ook geen beelden in m'n hoofd als ik poëzie schrijf.

Over de nieuwe poëzie van Rutger Kopland schreefje in Tirade juist dat die je deed snakken naar een anekdote.

Bij Kopland vind ik het jammer dat hij zich steeds meer heeft losgemaakt van de anekdote, dat hij op een zoveel hoger abstractieniveau is gaan dichten. Maar dat impliceert niet dat ikzelf vanuit de anekdote werk. Aan de andere kant kan ik me zo'n ontwikkeling bij Kopland wel voorstellen. Het ligt in de lijn van een ontwikkeling van een dichter. Ook bij Willem van Toorn zie je dat proces van de anekdote naar de abstractie.

Vindt bij jou die ontwikkeling in een versneld tempo plaats?

Ik denk het wel. Maar het abstractieniveau waarop ik werk is nog niet te vergelijken met Kopland of met Van Toorn. Die versnelling heeft misschien ook te maken met dat ik heel jong begonnen ben met schrijven.

Hoe jong?

Met het schrijven misschien niet zo heel erg jong, maar met het publiceren wel. Mijn eerste bundel, *Tijd is als een nekschot*, verscheen toen ik negentien was. En ik heb altijd intensief gelezen, intensief gewerkt. Nu lees ik alleen nog maar poëzie eigenlijk.

Zie je een ontwikkeling in de poëzie die je leest?

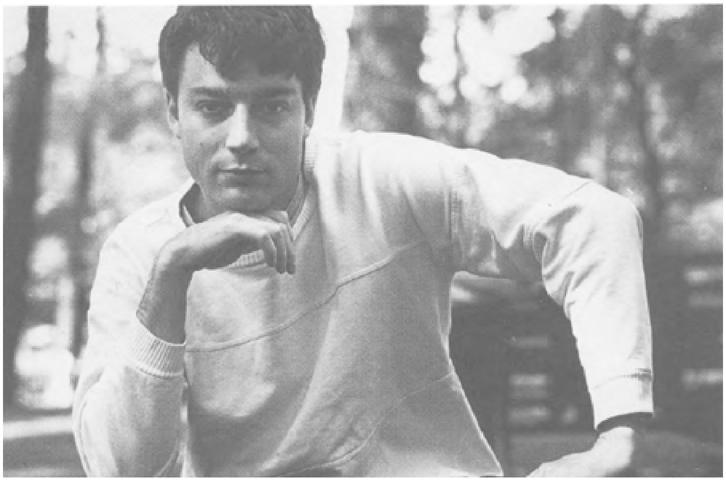
Ja natuurlijk. Je gaat steeds meer voelen van welke poëzie je werkelijk houdt. Ik ben begonnen met het lezen van Hans Lodeizen. Dat vind ik nog steeds erg mooi, maar ik zal het niet meer dagelijks uit de kast pakken. Er zijn ook dichters die ik recentelijk pas ontdekt heb. Willem van Toorn bijvoorbeeld. En Kees Ouwens, dat

vind ik prachtig. Erg formeel, gesloten. Maar prachtig dus. Ook ben ik veel met buitenlandse poëzie bezig. Rilke bijvoorbeeld.

Wat vind je vandaag de dag van de grote clichés in de poëzie?
Ik ben niet zo dol op de school die de hermetische dichtkunst heeft voortgebracht. En daar zijn natuurlijk, in navolging van Gerrit Kouwenaar een heleboel woorden tot clichés geworden. Maar ik vind Kouwenaar vandaag de dag Nederlands grootste dichter. Wat hji kan valt niet te overtreffen. Maar de navolgers maken gebruik van formuleringen, van een soort taal die wel erg bekend is zo langzamerhand. Dat moet niet meer gebeuren, vind ik. Dat is echt uitgebuit. Het heeft ook een enorme invloed gehad op de tijdschriften, de recensies, op het hele beleid van de laatste twintig jaar. Van mij mag er best nieuwe hermetische poëzie gemaakt worden, maar dan moet er iemand aantreden die werkelijk het niveau heeft wat Kouwenaar al heel vroeg in zijn ontwikkeling had. En dat zie ik niet zo snel meer gebeuren.

Omdat het genre 'op' is.
Ja, omdat je over een heel groot taalgevoel moet beschikken. Om vanuit die hele kleine basis die als uitgangspunt dient voor de hermetische poëzie, omhoog te bouwen, om het als een toren omhoog te kunnen trekken. Je moet echt een dichter zijn om dat te kunnen. Ik geloof dat het levensgevaarlijk is voor een jonge dichter om veel hermetische poëzie te lezen en daar dan zelf aan te beginnen. Het is nu eenmaal heel moeilijk om je daarna weer los te maken van die invloeden. Zeker van iemand als Kouwenaar.

Zie je een relatie tussen de ontwikkeling van de poëzie in Nederland en die in het buitenland?
Ik heb de indruk dat de Nederlandse poëzie erg goed is, ook al wordt er hier en daar wel anders beweerd. Herman de Coninck schreef in een boek dat de basis van de Amerikaanse poëzie breder is. Daar schrijft men meer over sociale problemen, de poëzie is meer geëngageerd. In Nederland gebeurt dat niet zo snel. De basis is hier smal. Het is allemaal hoogbouw.



Misschien is het hermetisme dan ook typisch Nederlands. Ja, mogelijk. In de hermetische poëzie verwijst ieder woord naar elkaar. Het is heel compact. Als het goed wordt gedaan ook heel ingenieus. Misschien is het ook wel de mooiste soort poëzie die je maken kunt. Ik zweer echt niet bij romantische sonnetten. Er zijn zoveel echt belabberde sonnetten geschreven; gevoelsuitingen op een labiele basis, echt naar om te lezen. Dus dan kun je maar beter in de hoogte bouwen. Maar het moet wel sterk zijn. Zeker geen intellectualisme. Poëzie is uiteindelijk een gevoelsexpressie. Hoe je ook werkt, hermetisch of romantisch, je moet altijd in staat zijn gevoelens bij de lezer op te roepen. Het is niet genoeg als je een gedachtenproces op gang weet te brengen. Iemand die dat heel goed kan is Hans Faverey. Hoe gesloten zijn gedichten ook zijn, hij is toch in staat om echte emoties op te wekken. Dat is toch de enige maatstaf die ik hanteer; ik voel er wat bij. Als ik er niks bij voel dan wijs ik het pertinent af.

Kan een gedachtenproces niet ook een bepaald gevoel zijn?
Jawel, maar dan moet die gedachte zo origineel, zo briljant zijn dat je er ontroerd door raakt. Maar de meeste gedachten in poëzie zijn toch heel triviaal. Gedachten over ruimte en tijd, over het stilzetten van tijd, over verdwijnpunten; het is allemaal al tienduizend keer bedacht. Als het je niet treft wat heb je er dan aan? Dan kun je beter natuurkundeboeken lezen, wat ik overigens ook jarenlang gedaan heb. Ik ben ook zeer getroffen geweest door formules. Er zijn fantastische formules bedacht. Ik heb een tijd scheikundige technologie gestudeerd en als je dan ziet hoe de mens zijn werkelijkheid in formules kan uitdrukken, is dat heel ontroerend.

Wie zijn behalve Faverey, Kouwenaar en Kopland dichters die je hoog acht?
Dat zijn er heel veel. Ik vind de gedichten van Judith Herzberg heel mooi. De gedichten van Adriaan Moriën. Lodeizen heb ik al genoemd. Campert. Herman de Coninck. Claus is een fantastisch dichter. Van de dichters die al een tijd publiceren zijn er misschien meer die ik wel, dan die ik niet goed vind. Maar dan heb je natuurlijk wel gradaties. Er zijn niet veel dichters die zo ver reiken als Gerrit Kouwenaar.

Hoe kijk je aan tegen de jonge dichters?
Ik zie wel veel talent op dit moment. Maar er dienen zich geen wezenlijke vernieuwingen aan. Het is natuurlijk de vraag of literatuur vernieuwend moet zijn. Dat soort vragen vind ik eerlijk gezegd altijd een beetje onzin omdat je daar toch nooit zekerheid over krijgt. Als ik iets lees wat ik niet kan herleiden, is het nieuw voor me.

Vind je het niet zo belangrijk of iets vernieuwend is?

Nee, ik vind het niet altijd van essentieel belang.

Vind je een dichter als Kees Ouwens vernieuwend?

Een groot dichter. En ja, hij is hoogstpersoonlijk. Ik denk dat je de vernieuwing moet zoeken in het hoogstpersoonlijke.

Stel je je bij je eigen poëzie die vraag wel eens?

Er wordt over mij beweerd dat ik beïnvloed zou zijn door die of dat, maar dat is dan meestal niet zo. Laatst werd ik in De Gids door Remco Ekkers vergeleken met Willem Kloos. Dat is zo uit de lucht gegrepen, zo gemakkelijk. Omdat een gedicht de vorm heeft van een sonnet, het over een 'ik' gaat, een beetje romantisch is, een beetje van dit en een beetje van dat, denkt men, nou ja, hup dan wordt Willem Kloos er maar tegenaan gegooid. Zoiets is niet gefundeerd op enig reëel onderzoek.

Een uitgesproken boosaardig stuk was dat trouwens in De Gids. Ik heb daar verder geen last van, alleen het is wel opvallend hoe snel men mijn poëzie in zo'n traditie wil plaatsen. Ook in het interview met Bril en Van Weelden in BZZLLETIN. Daarin beweerden ze over mij dat ik een negentiende-eeuwse afstand zou willen scheppen tussen dichter en lezer. Dat vind ik niet. Ik dicht juist op een heel open manier. Ik denk dat dat soort oordelen voortkomen uit het feit dat ze het wezen van de poëzie niet begrijpen, dichters niet echt bestudeerd hebben. In de kritiek koppelt men heel snel het een aan het ander en het is bijna altijd mis. Als bij een dichter een invloed van Rimbaud geconstateerd wordt dan kun je met negenennegentig procent zekerheid zeggen dat de desbetreffende dichter Rimbaud niet gelezen heeft. Het is vaak allemaal uit de lucht gegrepen.

Dan krijg je in mijn geval van die krankzinnige ideeën dat het ouderwets zou zijn. Dat is de vorm waar men niet doorheen wil kijken. Aad Nuis heeft dat eens goed opgeschreven in een recensie. Hij schreef over mij dat ik niet persé vernieuwend wilde zijn, maar dat ik de traditie gebruikte voor mijn eigen stem.

Wanneer weet je dat je door deze of gene beïnvloed bent?

Dat leer je met de jaren. Op een gegeven moment weet je dat iets een groot effect op je heeft, dat het door gaat. Dan ben je aan het schrijven en je merkt van 'verdomme, ik ben met iets bezig dat ik een week geleden heb gelezen.' Op een gegeven moment heb je je eigen toon, dan ben je niet meer zo vatbaar voor beïnvloeding. In het begin van je schrijverschap is het gevaarlijk om te veel te lezen. Omdat alles wat kwaliteit heeft inbreuk maakt op je eigenheid. Maar ondanks dat ik m'n eigen toon heb gevonden, kan ik soms toch jaloers worden als ik een gedicht van Kouwenaar lees.

Je schrijft zelf ook tamelijk hermetische gedichten. Een gedichts als 'Een badende, eeuwige moeder', in De zee heeft geen manieren, *is voor mij zelfs ondoorgrondelijk.*

Ja, daar zit ook in zekere zin wel de terminologie in, die verwijst naar Kouwenaar. Maar iemand die zo'n stuk schrijft in De Gids stapt daar finaal overheen. Dat is dus heel jammer, dat die invloeden niet worden opgemerkt. Het is een image dat je draagt. Dat komt ook doordat ik bij het verschijnen van *Toverdraad van dagverdrijf* interviews heb gegeven waarin ik mijn neuroses heb blootgelegd, waarin ik heb duidelijk gemaakt dat ik vanuit een isolement dicht. Men leest dat en men zegt dat ik dus wel vanuit die of die optiek zal schrijven. Of men zegt dat ik niet genoeg onderzoek naar de taal doe. Dat is meestal niet gebaseerd op lezing van mijn boeken. Men vervalt in interviewstof.

Je hebt zelf ook meegedaan aan die interviews.

Ja, je geeft toe aan je ijdelheid. Je beseft het niet, je hebt het gevoel dat dat erbij hoort. Ook omdat interviews een heel gangbare vorm zijn. Ik heb me toen niet gerealiseerd dat die uitspraken van mij invloed zouden hebben op hoe m'n werk gelezen zou worden.

Wat vind je van de jonge, flink aan de weg timmerende beweging van de Maximalisten?

Tja; de bloemlezing Maximaal is nog niet uit. Ik heb ze nog niet allemaal gelezen. Maar het geeft jonge dichters de kans om in de publiciteit te treden, aan het werk te blijven,

een identiteit te bepalen. Zo gezien vind ik het prima. Af en toe zitten er ook goede dingen tussen. Maar ik geloof er zelf niet zo in. Ik hoor er ook niet bij.

Misschien ontstaat er uit die grote groep een select gezelschap van twee of drie dichters die het wel redden. Over een dichter als Pieter Boskma, die er ook bij zit, heb ik m'n mening al gegeven in de Volkskrant. Enkele goede regels, een treffend beeld hier en daar, maar als geheel overtuigt het me niet.

Maar nogmaals: ik wil eerst die bloemlezing eens zien. Het kan best zijn dat we de nieuwe Lucebert te pakken hebben. Maar de aanzet op zich is niet genoeg; het gaat om de inzet; wat ben je bereid te geven van jezelf in een gedicht. Hoe meer je wilt geven, hoe beter het wordt, al moet het natuurlijk wel goed geformuleerd worden. Maar ik heb wel liever Maximalisten dan de tiende Kouwenaar-epigoon.

Onlangs schreef ik een stuk over de jonge, hermetische dichter Marc Reugebrink; kijk dat kun je doorprikken, het valt allemaal te makkelijk te herleiden. Dan zie ik liever een bundel als van Boskma, hoewel het vakmanschap van Reugebrink zeker groter is. Dat levendige, dat zwierige is goed, dat er weer wat meer kan gebeuren.

Je schrijft gedichten en recensies over poëzie in de Volkskrant. Hoe verhouden de dichter en de criticus zich tot elkaar?

Ja kijk, je werkt natuurlijk met een dubbele pet op. Je moet het ook leren om niet bang te zijn je mening te geven. Ik weet zelf dat je toch een hekel aan iemand krijgt als die een slecht, ongefundeerd stuk over je schrijft. Het is heel iets anders wanneer iemand vanuit een integere interesse over je schrijft. Rob Schouten bijvoorbeeld, die in Vrij Nederland een kritisch stuk over mijn gedichten schrijft, maar die ook dingen zegt die ik raak vind. Maar ik geloof dat mijn gedichten soms woede losmaken. Dat mensen echt krankzinnig boos worden. Heel gek.

Wat irriteert ze dan?

Dat weet ik niet, want dat kunnen ze niet op papier zetten en dan blijven ze steken. Maar wel zo'n mateloze woede over hoe het nog mogelijk is vandaag de dag dat iemand zo oubollig en vermoeid zou schrijven als ik. Dat verbaast me. Aan de andere kant is het ook leuk dat je woede losmaakt. Dat is ook een emotie.

Kijkt de criticus vaker over de schouder van de dichter mee dan vroeger?

Ja, veel vaker. Sinds ik voor de krant schrijf lees ik m'n eigen gedichten ook beter. Kritischer. Ik denk dat ik nu een vrij grote afstand van m'n eigen werk kan nemen. Vroeger was dat veel moeilijker. Ik was altijd erg tevreden over wat ik maakte.

Bij Kees Ouwens lees je dat hij in een roes dicht.

Maximale concentratie in vijf minuten ja. Maar hij selecteert wel achteraf. Een bundel is het resultaat van een grote hoeveelheid gedichten. Ik wee niet hoe hij het ordent, maar hij heeft criteria. Alleen niet op het moment dat hij schrijft. Dan ontwerpt ieder gedicht z'n eigen criterium. Zo werkt dat voor mij ook. Als een gedicht niet goed blijkt te zijn dan verwerp ik het. Ik ga er alleen aan schaven als ik denk dat het wel voor negentig procent in orde is. Af en toe bewaar ik nog wel eens een regel. Maar daar moet je mee oppassen. Het is niet goed om regels los te koppelen om te zien of het ergens van pas komt. Alleen een heel enkele keer kan het. Als je allerlei stukken gaat samenvoegen bestaat het gevaar dat er cryptische toestanden ontstaan. In elkaar gedraaid, een collage.

Je hebt toch iets te zeggen en dat moet je proberen uit te drukken. Je moet niet aan de hand van brokstukken een inhoud construeren. Ik ben geen postmoderne

dichter. Ik werk op een leeg bureau. Ik werk in de leegte van een vel papier. Als er achteraf dingen te herleiden zijn is dat best, maar het is niet m'n uitgangspunt.

De laatste regels in De zee heeft geen manieren *luidt: 'Maar de mens verlangt een thema om van de wind/ een liedje te kunnen maken.' Daarbij moest ik vaag aan Lodeizen denken.*

Het is vaker gedaan, een liedje van de wind. Ik ben op die regel gekomen door een song van Sade. Maar niemand wist dat. En bovendien heb ik het omgewerkt, veranderd.

Je zit aan een lege tafel en je wacht af.

Ik ga niet zitten wachten. Het is die gebalde concentratie, net als bij Ouwens, al doe ik er iets langer over dan vijf minuten. Je moet die concentratie zelf opwekken. Het is heel zwaar werk. Na afloop ben ik echt uitgeput. Maar ook na het schrijven van een recensie kan ik uitgeput zijn. Dan slaap ik er een hele nacht niet van, dat maalt maar door.

Waarom doe je het?

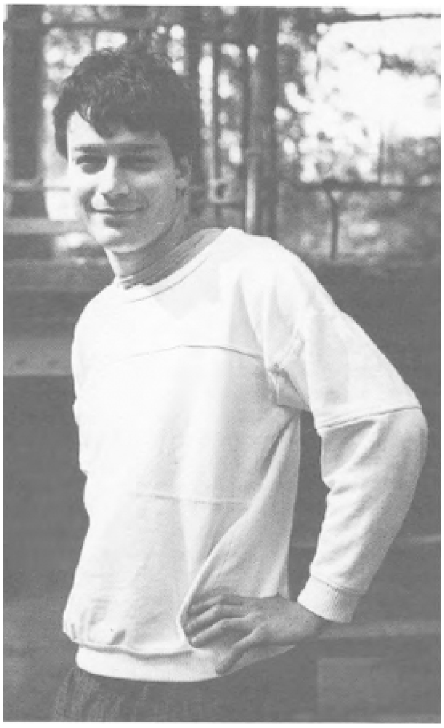
Omdat ik niks anders kan. Het is een roeping hè. Het wordt je ingefluisterd bij wijze van spreken. Ik heb echt gekozen voor het schrijverschap. Op een dag liep ik door de Sarphatistraat en toen dacht ik: Ik wil niet verder studeren. Een stem van binnenuit. Ik was in de wieg gelegd om pianist te worden, maar ik heb toen nooit de energie gevoeld die ik voelde toen ik ging schrijven. Ik kan best wel aardig piano spelen, maar het is niet geworden wat het worden moest. Ik had de wilskracht gewoon niet.

Die stem van binnenuit klinkt me nogal mystiekerig in de oren.

Ja, maar het schrijven is natuurlijk ook een vorm van religie, van bezwering. Weglaten, manipuleren, op een tamelijk onschuldige manier. Dat manipuleren heeft wel iets goddelijks.

Een machtsgevoel.

Ja.



De wereld wordt er duidelijker op.

Je wordt ook voor jezelf duidelijker.

Je hebt een aantal liefdesgedichten gemaakt en tegelijk schrijf je: 'Ik schrijf geen liefdespoëzie, wan ik houd werkelijk/ van niemand'.

Je zou kunnen zeggen dat de gedichten die ik heb geschreven niet gaan over de vrouw met wie ik samenleef. Het zijn liefdesgedichten over een denkbeeldig iemand. Het zijn voor een deel zelfs gedichten over liefdesgedichten. Toch is er een reële achtergrond. Ik schrijf dat de mens een thema verlangt om van de wind een liedje te kunnen maken. Ik moet mijn gevoelens ten opzichte van mijn geliefde ook thematiseren. Het bureau waaraan ik schrijf is in zekere zin net zo leeg als de wind. Dat is mijn uitgangspunt. Maar dan heb ik dus een thema nodig en daarvoor put ik uit m'n omgeving, terwijl het daar tegelijkertijd niet over gaat.

Je bent je ook bewust van de frases die dergelijke thema's oproepen. Je schrijft: 'Je hebt mooie ogen, nee, zo mag je dat niet/ zeggen, zoiets is al lang voorbij.'

Je mag gerust clichés gebruiken in een gedicht, als je die maar weer herroept. Dat gebeurt bijvoorbeeld niet in de poëzie van Elly de Waard, die schrijft vanuit een oprechte gevoelsuiting, niet vanuit een spel.

Ik ben nu *Madame Bovary* aan het lezen en ik vind dat Flaubert ook niet genoeg terugneemt. Men heeft het altijd over een groot kritisch boek, maar ik vind het wel meevallen met dat kritische. Ik vind dat hij zich op veel pagina's op een hele banale manier overgeeft...

(Op dat moment zakt Rogi Wieg met veel geraas door zijn stoel.)

... Kijk, je hoeft maar een paar dingen over Flaubert te zeggen of je zakt al door je stoel. Zijn geest waart rond. Ja, wie ben ik ook om iets over Flaubert te willen zeggen. Maar serieus, ik twijfel aan de grootheid van dat boek. De dromen en ideeën van *Madame Bovary*, het is allemaal wel met opzet zo vlak, maar het leeft ook voor geen milimeter. Overigens is Flaubert natuurlijk een groot stilist en toch zijn z'n karakters in *Madame Bovary* van papier-maché. Ik vind dat je het lef moet hebben

om clichés en vlakke karakters te hanteren, ook in een gedicht. Maar je moet het dan niet aan de lezer overlaten om te concluderen dat clichés nog best bruikbaar zijn of wat dan ook. Je moet het erbij zeggen. Ik wil de lezer duidelijk maken dat ik de kitscherigheid er tegelijkertijd best van inzie.

Ben je bang dat anders...

Nee, ik ben nergens bang voor. Geenszins. Ik zou het zo op durven schrijven. Kitsch interesseert me, zoals sentimentaliteit me interesseert. Het zit op de rand. Het is aardig om te kijken of je vakkundig genoeg bent om op dat touw te balanceren.

Kijk je veel televisie?

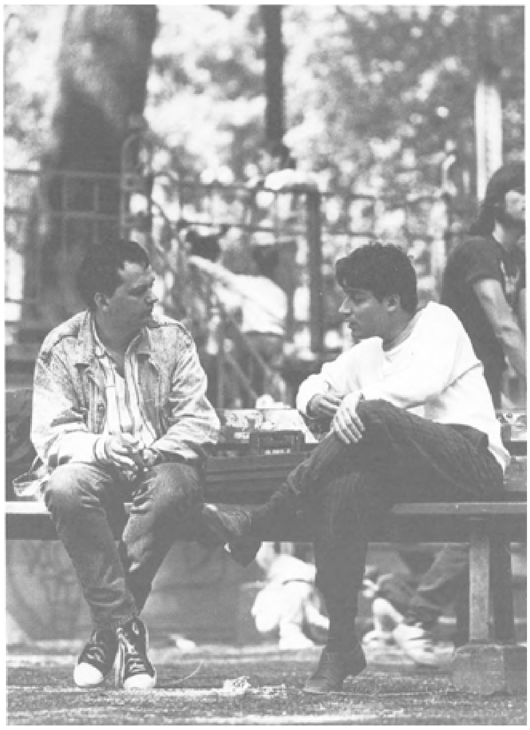
Tamelijk veel. Ik kijk het liefst naar een beetje afgesleten B-flims. Sky-channel, half elf. Of ik kijk naar echt goede films. De televisie is voor mij ontspanning, niet een intellectuele bezigheid. Je doet dat ding aan en je doet hem weer uit.

Heeft het invloed op je werk?

In zekere zin wel. Ik herinner me een beeld dat ik erg mooi vond, uitgezonden door de EO. Een meisje zei tegen God: ‘ik liep en U liep altijd met me mee, want ik zag altijd twee paar voetstappen. Maar ineens zag ik maar één paar; waarom heeft U me toen verlaten?’ Waarop God dan zei: ‘dat was de tijd waarin Ik je droeg.’ Dat heb ik talloze malen willen gebruiken in een gedicht, maar het is er nooit van gekomen. Het was een van de weinige keren dat ik een echte anekdote wilde gebruiken voor een gedicht.

Wat is je mening over het engagement in je werk?

In Nederland is het heel moeilijk om geëngageerd te schrijven omdat je in een goed land leeft. Er gebeuren wel gruwelijkheden, maar dat is niet essentieel voor je bestaan. In mij wordt geen poëzie losgemaakt doordat ik drie junkies zie waggelen in de Lange Leidsedwarsstraat. Hoogstens vermoeidheid of medelijden. Dat wil niet zeggen dat ik alleen over mooie dingen wil schrijven, want wat ik verwoord is zeker niet altijd mooi. Als ik in een



ander land leefde dan zou ik liever concreet mensen helpen dan gedichten schrijven.

Is er een Nederlands boek dat je wereldliteratuur zou kunnen noemen?

Ik geloof dat heel veel Nederlandse boeken wereldliteratuur zijn. Een aantal boeken van Claus of Mulisch. Niet allemaal, net zo goed als niet alle boeken van Saul Bellow of John Updike wereldliteratuur zijn. Maar bij *Voer voor psychologen* van Mulisch of *Het verlangen* van Claus zie ik echt geen verschil tussen Nederlandse literatuur en wereldliteratuur. Daar wordt erg druk over gedaan, maar het punt is dat we hier alleen geconfronteerd worden met maar een kleine selectie van wat er in het buitenland wordt geproduceerd. De vergelijking is dan ongeldig; alle Nederlandse boeken tegen een selectie uit Amerika.

Heb je wel eens werk van Bret Easton Ellis gelezen?

Nee, maar ik lees bijna geen proza. Alleen oude boeken, die ik weer opnieuw uit de kast pak. Maar de jonge Amerikanen heb ik helemaal niet gelezen. Ja, ik weet een beetje waar het over gaat. Maar het interesseert me niet, mensen die coke snuiven en medicijnen slikken. Ik heb zelf meer dan genoeg medicijnen moeten slikken en ik weet wat het betekent om er dan weer af te moeten. Ik vind het ook niet interessant als mensen maar wat rondneuken. Als schrijver verveelt me dat enorm; het schrijven van zo'n boek lijkt me een vreselijk karwei.

Heb je wel eens de aanvechting gehad om proza te schrijven?

Ik schrijf notities voor Tirade. Daarvan gaat ook een boek verschijnen. Hoewel, echt proza is dat ook weer niet; het zit in tussen verhalen en gedichten. Dan heb ik ooit een paar verhalen geschreven die nooit zijn gepubliceerd. Ik heb er geen geduld voor. Er wordt wel eens gezegd dat er uit een dichter een pozaïst tevoorschijn komt, maar je ziet toch maar zelden dat iemand dat allebei goed kan. Het ene is loodgieten en het andere is tafels timmeren.

Zie je een generatie van jonge dichters en schrijvers waarmee je verwantschap voelt?

Soms spreekt iets me aan. Maar ik lees te weinig recente literatuur om er iets over te kunnen zeggen. Je kan natuurlijk wel snel zien of iets goed is. Je slaat het boek open, je leest een pagina, je denkt: nou, goed geschreven. Maar de vraag is dan of je het ook moet kopen. Ik hou het bij; dat is iets anders. Maar ik zie geen verband met het moeten lezen van iemand en zijn leeftijd. Ja, de verhalen van Joost Zwagerman vind ik mooi. En onlangs heb ik de bundel *Het zwelgen* van Robert Vernooy gekocht. Verdienstelijke verhalen vond ik dat.

Maar je ziet weinig relatie met je eigen werk.

Ja, ik werk helemaal autonoom, op mezelf. Het is leuk om mensen te ontmoeten, maar uiteindelijk moet je het zelf doen.

Verschijnt er nieuwe poëzie van je?

De komende jaren wil ik geen bundel schrijven. Ik vind dat je steeds breuken moet maken, nieuwe wegen inslaan. Dat kan nu drie jaar duren, vijf jaar, ik heb geen idee. Maar ik voel absoluut geen druk om direct met iets nieuws te komen.

Ron Elshout
Petrarcaans

Hommage aan Laura

I

Hoe ontsluit ik haar nu
ze hier niet is

hinde bij een rivier
onaanraakbaar

kon je maar hier zijn
kan je dat?

wellicht door een getal
- veertien - ontstaat ze
krijgt gezicht, gestalte

-

II

Herinnering ziet het landschap, hitte,
haar gesmolten gezicht

smeedt wuivend koren: haar

het cliché van duizend jaar
- geen woord gewisseld

-

III

Omdat het rood op was
schrijft hij de vrouw blauw

de lijn van haar hals
koel, warmer dan vlees
afstand scheppend

zie: ze heft haar hand
   haar ogen kijken weg

   ongelezen blijft het boek

de rivier versnelt
nergens te overbruggen

-

IV

Nadering - zichzelf vergetend
de vrouw ontketenend

zolang de dag afgekoeld
is, de schaduwen weg zijn

laat zien, laat horen
stem, gezicht -

- ochtendgloren

-

V

Onder toppen van vingers
voelt hij huid

schat de verte
een vogel schrikt

op

- winkelhaak

-

VI

Nogmaals: die halslijn, de keel
- slijpsteen, vlijmend mes

stem verwaaiend in wind

bloed, groeve
- sluitsteen

-

In de marge

Lezend verdwaalde zijn pen
in de kantlijn, de werkelijkheid

van de rots waaruit water
waarop de kerk, waarbij riet

hoe dan de vernietiging
toeslaat - reiger spiest vis -
wanneer hij zich bekent

geen spoor van huid
waar de scherven van een gezicht
zich terugvinden

hij schrijft één regel;

duidelijk leesbaar:

solitudo

Brief

Dichter die haar niet kent,
zoek die vrouw -
een beeld desnoods

niet in het geheime water
niet in wuivend maïs,
geef haar niet de kleuren
wit en blauw

'Raak mij niet aan'

zoek waar de aarde
zich openlegt
in rode breuken, stof

bloedende rots

vuur dat niet dooft

Petrarca, kluizenaar

'... dat de vrouw ter kerke schreed
terwijl de zon koper galmend over
het plein joeg lichtlist zweepslag
trof hem zoals later de slepende
hoef van de hinde aan de bron

toen echter had hij zich, gelauwerd
door pausen, begraven, gekluisterd
- gravend in de taal; herinnert hij

zich dag na dag het woord, haar naam
zich woord voor woord de dag...'

Koenraad Goudeseune
Gedichten

's Morgens in de spiegel verbetert zij met rouge
haar leeftijd: de som van kalenders waarvan ze geen
enkele dag heeft afgescheurd. Na veertig jaar moet
zoiets duren. Zwart potlood tekent ogen op hun plaats,

die dan pas kijken of ze er goed uitzien. Ze verruimt
haar blik met schaduw. Roze op haar wangen om wat
beschamend blijft. Bij nader inzien ziet ze niets.
De dag telt uren.

Foto's zonder haar

Aanvankelijk ben je er nog wel, vandaar,
maar gaandeweg wil het beeld niet langer
van jou weten en toont meedogenloos
waar je voorbijkwam: een rij bomen

die zich nauwer bij elkaar gaat voelen;
het einde van een laan. Perspektief
wil je er vooralsnog bij betrekken, doet
domweg alsof je daar te wachten staat.

James Brockway
Het historisch gerichte speuren
Een nieuwe roman van Graham Swift

Out of this world, de vierde roman van Graham Swift, verscheen vijf jaar na de roman *Waterland*, die in Nederland door de Bezige Bij onder dezelfde titel is uitgebracht. Met deze derde roman, waarmee de auteur in 1983 een van de laatste zes kandidaten voor de grote Bookerprijs was, drong Swift door tot een breder lezerspubliek. Thans, door van Heinemann naar Viking (Penguin) te zijn overgestapt, is de auteur eigenlijk terug bij zijn eerste uitgever, Allen Lane, stichter van de alomverspreide Penguinreeks, die thans echter in handen van de Amerikanen terecht is gekomen. Vandaar de grote publiciteit waarmee de nieuwe roman in maart is gelanceerd; wereldreizen van de jonge auteur inbegrepen.

'There was once a young writer who never dreamed of this sort of thing', heeft Swift mij onlangs geschreven - met de kalme humor die hem eigen is. De publiciteit rond *Waterland* was al vrij hevig en beide laatste romans hebben met elkaar gemeen dat beide nogal koel door de eerste besprekers zijn ontvangen. De kwaliteit van *Out of this world* en de belangrijkheid en actualiteit van de daarin behandelde thema's wijzen echter naar een even groot succes voor dit jongste werk van een schrijver die, zoals in BZZLLETIN in november 1983 reeds werd vermeld, als 'een van de twintig beste jonge romanschrijvers van Engeland' is gekozen.

Niet alleen maar de 'big guns' van de uitgeverswereld hebben een rol in Swifts succesvolle carrière gespeeld. Swift zelf heeft nooit geaarzeld, uiting te geven aan zijn dankbaarheid voor de steun die hij - als de 'young writer who never dreamed of this sort of thing' - in de eerste jaren vooral van Alan Ross en zijn London Magazine en London Magazine Editions - mocht ontvangen. Vandaag nog kan men soms op de pagina's van het uitmuntende, sterk internationaal georiënteerde London Magazine, waarvan Ross sinds 1961 de redactie voert, een reclame zien voor de april/mei aflevering van het jaar 1976, waar een vroeg, 'niet-gebundeld' kort verhaal van Swift, 'The Recreation Ground' is afgedrukt. Het was alweer Ross die Swifts verhalenbundel *Learning to Swim* pas in 1983 heeft uitgegeven.

Op dat ogenblik waren de eerste twee romans, *The Sweetshop Owner* en *Shuttlecock* reeds bij Allen Lane verschenen, resp. in 1980 en 1981 èn als Penguin paperback-edities in resp. 1983 en 1982. Dus in 1983 heeft Ross heldhaftig de minder winstgevende verhalenbundel voor zijn rekening genomen. (Om voor mij steeds duister gebleven redenen worden verhalenbundels op de Britse markt minder goed dan romans verkocht.)

Er loopt een nogal vreemde rode lijn door Swifts werk, wat men niet zou vermoeden gezien de verscheidenheid van zijn onderwerpen, maar waaraan zijn werk een groot deel van zijn fascinerende kracht ontleent. Dit is reeds merkbaar in de korte verhalen, waarin ook thema's te vinden zijn die in de romans terugkeren. Als auteur handelt Swift in geheimen en mysteries - maar dan geheimen en mysteries van psychologische aard, die hun oorsprong in het verleden hebben. Maar eerst iets over de verscheidenheid van zijn onderwerpen.

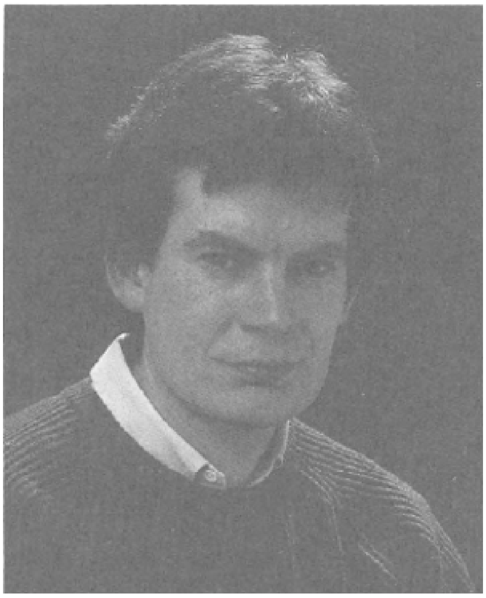
In de eerste roman *The Sweet-shop Owner* (1980) kijkt een kleine man terug op zijn leven en vooral op zijn eigenaardige huwelijk. Hij was getrouwd met een eenzelvige vrouw van wat betere stand dan de zijne. Deze vrouw Irene (maar zij wordt hoogst zelden bij haar voornaam genoemd) houdt zich meestal afzijdig - zij is semi-invalide - vult haar tijd met lezen en vernedert haar man door een snoepwinkel voor hem te financieren, waarin hij zijn leven verder kan doorbrengen. Als zij hem een dochter schenkt, dan is dat reeds voldoende - zij heeft haar plicht

gedaan. Omdat de heer Chapman zich zo laat bejegenen is de dochter, die gaat studeren, van hem vervreemd. Men ziet het al: vreemde, gestoorde verhoudingen binnen een gezin.

In de tweede roman *Shuttlecock* (1981) is de situatie nog vreemder - het boek is door de uitgever als een ‘psychologische thriller’ aan het publiek voorgesteld. Een oordeel van The London Review of Books (‘excellent, profound and very odd’) geeft het karakter van het boek veel accurater aan. In deze roman worden de verhoudingen binnen een gezin van man, vrouw en twee jonge zoons verstoord doordat de man geobsedeerd wordt door de verborgen waarheid omtrent zijn vader, vroeger een oorlogsheld die nu echter in een krankzinnigengesticht zit. Was zijn vader, bekend als de auteur van een bestseller (*Shuttlecock*) over een dappere ontsnapping uit Duitse gevangenschap, niet eigenlijk een oplichter, een lafaard? Was hij misschien een dubbelspion? Ook in het politie-departement waar de man werkzaam is - het departement van ‘dode’, dat wil zeggen onopgeloste, misdaden - heerst een sfeer van spanning en geheimen. Waarom doet zijn baas Quinn zo vreemd en vijandig tegen hem? Waarom ligt een map met gegevens over zijn vader op het departement? enz. De indruk die door deze inderdaad ‘psychologische’ roman wordt achtergelaten, is die van een heel rare, verontrustende droom, waarin alles raadselachtig is... en blijft.

In de bekende, derde roman *Waterland* draait het mysterie om de ontdekking van het lijk van een jongen in een sluis -

gewoon verdronken? Of vermoord? En zo ja, hoe, door wie, waarom? Maar in dit merkwaardige boek worden zoveel onderwerpen aangesneden (waaronder het verleden van een ex-leraar geschiedenis, de geschiedenis van het plaatselijke bier en van de familie die de brouwerij heeft gesticht, het levensverhaal van de paling enz.) dat het moeilijk is de inhoud van de roman onder één noemer te brengen. Ten minste, als die niet de evocatie is van de sfeer van de waterige streek - het Fen District - in het oosten van Engeland, die op Holland lijkt en waarin de handelingen plaats vinden. Zo indrukwekkend is het beeld dat Swift hiervan weet op te roepen, dat men - zoals de auteur zelf heeft verteld - niet wilde geloven, dat hij zelf niet uit die streek afkomstig is en men hem dit feit zelfs kwalijk nam, alsof er in zijn roman een element van bedrog zat.



Zoals af te leiden is uit wat hierboven staat, heeft Swift zich in de eerste drie romans bezig gehouden met vrij beperkte, 'insulaire' onderwerpen: het privé-leven van een winkelier, de obsessie van een ambtenaar op een politiebureau, toestanden in het Fenland van East Anglia. In de nieuwe roman heeft het relaas te maken met het leven van een oorlogsfotograaf in Engeland en zijn in New York wonende dochter, maar hier is de gehele strekking van het verhaal internationaal. In een zeer wezenlijke zin gaat het hier over de toestand in de wereld, in onze wereld.

Nieuw is Swifts belangstelling voor toestanden buiten Engeland echter niet. In de korte verhalen in *Learning to Swim* (1983) komen Grieken en Hongaren voor, in één van de verhalen is de plaats van handeling Istanboel en in het langste verhaal, 'The Watch', is de intrige rond een familie van klokkenmakers uit Lublin, Polen gewoven. Men heeft ook bij het lezen van deze verhalenbundel het gevoel alsof alles eigenlijk plaats vindt in de wereld van de verbeelding.

Wat Swifts schrijven zo typeert is wat ik hier een 'historisch gerichte speurderszin' zou willen noemen. 'Historisch' omdat Swift steeds bezig is zijn blik op het verleden te richten - telkens weer komt men de woorden 'I remember' tegen; 'speurderszin' omdat hij steeds wil nagaan hoe de situaties in het leven van zijn personages uit het verleden zijn gegroeid en hoe deze personages geworden zijn zoals ze zijn. Swift is een 'psychologische detective', of een psychiater die steeds weer vragen aan zijn patiënten (zijn romanfiguren) stelt. Als men hem als schrijver door een symbool zou willen uitbeelden, zou dat symbool een vraagteken moeten zijn.

Swift zet een vraagteken bij zogoed als alles - ook soms tegen zijn eigen constateringen - misschien was de situatie, de waarheid, toch anders. De waarheid

achter de schijn ontdekken is voor hem een zaak van het grootste belang. In de nieuwe roman laat hij zijn hoofdfiguur Harry Beech (die de waarheid steeds in fotobeelden heeft willen vangen) op een bepaald moment verzuchten: ‘How terrible to die (...) and not to know, at the end of it all, what is true or false.’

Out of this world zit vol vraagtekens, maar zelfs in de eerste roman kan men zulke passages als de volgende steeds weer aantreffen:

> What was the name of that thesis you were writing, Dorrie? ‘Romantic Poetry and the Sense of History’? And now you are living with a historian. What do you learn from history, Dorrie? Was it history that made you come and plunder your father's house? Or the opposite? Did you want to escape history, to put it all behind you - me; her, those twenty-odd years in that house?

Het vraagteken en geschiedenis - het verleden!

In de nieuwe roman is het 1982 en de beroemde fotograaf van wereldellende Harry Beech stelt die vragen niet meer. Hij is reeds tien jaar vroeger met het werk waaraan hij zijn faam te danken had gestopt. Hij leidt nu een rustig bestaan op het platteland van Engeland en interesseert zich voor het maken van luchtfoto's. Zijn leven ligt in puin, maar op de leeftijd van 64 jaar denkt hij weer te gaan trouwen - met een jonge vrouw die veertig jaar jonger is dan hijzelf.

In New York ligt zijn van hem vervreemde dochter Sophie (moeder van twee kinderen, niet gelukkig getrouwd met Joe, een wereldhandelsreiziger in luxe-vakanties) op de bank bij haar psychiater Dr. Klein. Enige tijd tevoren is Sophie er mee begonnen tegen lieden zoals de loodgieter te zeggen: ‘C'mon! Fuck me, fuck me good, you great hog!’ Haar vader wil dat zij voor zijn huwelijk eindelijk naar Engeland terugkeert, een plan waarop Sophie tegen Dr. Klein reageert met: ‘He's going to get fucking *married.* To some fucking *girl*!’

Het is duidelijk dat iets - veel - in het verleden van vader en dochter is gebeurd, waardoor zij in deze situaties zijn beland. Kenmerkend voor Swifts methode is dat hij nu in dat verleden gaat speuren, op zoek naar oorzaken, en langzamerhand bouwt hij het beeld op van deze twee moderne, gestoorde levens. Het is een pijnlijk verhaal maar zeer relevant voor onze tijd.

Swift heeft zijn roman gestructureerd op basis van een reeks hoofdstukken waarin Harry Beech en zijn dochter Sophie afwisselend aan het woord zijn waarna, tegen het eind van de roman, de zachte, lieve man van Sophie aan het woord komt (hij is veel te zacht en te lief naar de smaak en verlangens van zijn vrouw), gevolgd door Anna, de jaren geleden omgekomen vrouw van Harry.

Anna was een Griekse, die Harry tijdens de woelige, verwarde periode direct na de Tweede Wereldoorlog in Neurenberg had ontmoet. In die dagen was vrijwel niemand eigenlijk tot rust gekomen of had zijn of haar plaats in de naoorlogse wereld gevonden. Harry's vrouw was naar Griekenland terug gegaan, om een bezoek te brengen aan een zieke oom, maar ook om een ongewenste zwangerschap tot een eind te brengen - dat doel wordt bereikt doordat haar vliegtuig tegen een berg opvliegt.

De hoofdoorzaak van de trauma's in het leven van Harry Beech en zijn dochter was echter iets anders: tien jaar eerder is Harry's vader, veteraan en held uit de Eerste Wereldoorlog en daarna wapenfabrikant en multimiljonair, door een bom in zijn auto gedood, toen Harry en Sophie toevallig op bezoek in zijn landhuis waren. Toen is er iets gebeurd, waardoor Sophie haar vader, de beroemde fotograaf, nooit meer zien wil - door een automatische reactie heeft de zoon naar zijn fototoestel gegrepen, om de ontploffing te registreren.

Bij Swift is de ironie nooit ver te zoeken. Harry had geweigerd opvolger van zijn vader in de wapenfabriek te zijn. Hij heeft liever foto's van de ‘trauma's en verschrikkingen’ van de wereld gemaakt - nog iets waarvoor zijn dochter hem veracht. Maar zelfs de vermoorde vader was geen type om wapenfabrikant te worden. Hij heeft als opvolger van zíjn vader moeten fungeren, alleen omdat zijn twee oudere broers in de Eerste Wereldoorlog gesneuveld waren. Zo schept de geschiedenis - het noodlot - slachtoffers. Mogelijk zijn deze paar feiten reeds voldoende om aan te geven dat Swift in deze roman het niet slechts - en misschien zelfs niet eens hoofdzakelijk - over Harry Beech en zijn dochter heeft, maar eerder over onze vertroebelde wereld van nooit aflatende geweldpleging - de wereld die Harry jarenlang in fotobeelden heeft willen registreren. Verder: gezien Swifts inslag, een methode waarbij hij niets aanvaardt zonder verder onderzoek, maar een groot vraagteken achter vrijwel alles zet, wordt de lezer van de roman steeds met een heel kritisch beeld van onze wereld geconfronteerd.

Op de allereerste bladzijde, bijvoorbeeld, als Harry in 1982 terug denkt aan het jaar 1969, ziet hij zich weer naast zijn vader zitten tijdens een van zijn zeldzame, korte bezoeken aan zijn ouderlijk huis. Zij keken naar de beelden van de eerste mannen op de maan. Op deze manier wordt het onderwerp ‘ruimtevaart’ aangesneden, waarover later veel kritisch commentaar zal volgen, bijvoorbeeld over mensen die tot machines in machines zijn gedegradeerd en die zelfs als machines eruit zien - ‘the space suits which didn't show if there was a man inside.’

Op bladzijde twee komt dan de wapenindustrie ter sprake - ‘heavy systems’, ‘ground to air’, ‘air to air’ - uitdrukkingen waarover Swift later iets zal zeggen. Een paar regels verder zijn wij reeds in Vietnam, waar Harry de oorlog als fotograaf van dichtbij heeft meegemaakt en zelfs licht gewond is geraakt.

Als fotograaf heeft Harry veel te zeggen over de rol van het filmbeeld in onze beschaving en vooral over de moderne obsessie waardoor men alles wat in de

wereld gebeurt, direct op het beeldscherm of in de krant moet kunnen zien. Hij ziet zelfs het reële gevaar van een overheersing van het fotobeeld: 'eerst het fototoestel, dan pas de gebeurtenis' - alsof de afschuwelijke moorden in Noord-Ierland, Israël, bij een vliegtuigkaping in onze wereld gebeuren, juist om gefotografeerd te worden - alsof dàt een van de aanleidingen daartoe is geworden.

Zodoende maakt Swift van het eigenlijk tragische verhaal van Harry Beech en zijn dochter een tragisch verhaal over onze door onenigheid, fanatisme en geweld geteisterde eeuw. Dat zijn roman hierdoor aan relevantie heeft gewonnen hoeft geen betoog. Zijn boek heeft echter nog meer te bieden.

Door zijn structuur, waarmee de ene onthulling op de andere volgt totdat het beeld compleet is, ook door de levendigheid van zijn proza, is *Out of this world* spannend en onderhoudend. Belangrijker vond ik niettemin de vraagtekens die Swift zet bij zovele facetten van onze beschaving. In zijn wereld is geen heilige koe meer veilig. Zelfs niet de intiemste liefdes- en gezinsverhoudingen, zelfs niet het eren van onze vaders en onze helden.

In de nieuwe roman keert weer een thema terug dat men van het begin af in Swifts werk heeft kunnen tegenkomen: was Harry's vader werkelijk zo'n oorlogsheld? Verloor hij zijn rechter arm in een poging om het leven van zijn officier te redden (hiervoor ontving hij het Victoria Cross, de hoogste onderscheiding voor uitzonderlijke dapperheid op het slagveld), of was het misschien uit zelfbehoud?

In een heel interessante voordracht, later tot essay omgewerkt, heeft de auteur ontkend dat zijn werk van oorsprong autobiografisch is. Hij valt de raad, als kon een jonge auteur het best uit eigen ervaring schrijven, aan en hij pleit voor het in het werk stellen van de verbeeldingskracht bij het schrijven van fictie. Het lijkt dus dat men aan dit thema van het in twijfel trekken van de heldendaden van vaders een symbolische functie moet toekennen, waarbij de vader-figuur de geschiedenis en de samenleving waarin wij geboren zijn, symboliseert. Zeker is het dat Swift de 'heldendaden' van onze beschaving en onze traditionele waarden steeds weer in twijfel trekt.

Wat Swift in zijn essay te zeggen heeft lijkt me dermate

interessant dat ik eindigen wil met enkele citaten daaruit. Na het 'exhibitionisme' (zéér on-Engels) en een door hem verzonnen tegenstelling, 'inhibitionisme' (zéér Engels), in de roman te hebben besproken, schrijft Swift het volgende:

> Of course, at bottom there is no getting away from it: all writers are show-offs (...) everything we write, even if we label it fiction, must be, finally, of and from ourselves. It is absolute self-expression - no one can do it but us.
> But it is not as simple as that. One often hears offered as indispensable advice to young writers: 'Write only what you know about - write from your experience'. I could not agree with anything less. My maxim would be: For God's sake write about what you *don't* know about! For how else will you bring your *imagination* into play? How else will you *discover* or *explore* anything? (...) Fiction is not fact, but it is not fraud. The imagination had the power of sheer, fictive invention, but it has also the power to carry us to truth...

Ik vind dat een roman als *Out of this world*, waarin grote vraagtekens zijn geplaatst tegen wat al te dikwijls voor vanzelfsprekend in onze samenleving wordt aanvaard, fungeren kan als een wegwijzer naar de waarheid over die samenleving. In Graham Swift hebben wij een schrijver van waarheid als fictie en fictie als waarheid.

Graham Swift, Out of this world, Viking, 1988, 208 blz., fl. 41,95

Maarten Steenmeijer
La Regenta

Welke buitenlandse literatuur uit de negentiende eeuw leest Nederland? Een globale indruk hiervan geeft de serie Amstel-klassieken van uitgeverij L.J. Veen (waarin overigens ook Nederlandse titele zijn opgenomen). Reeds geruime tijd leidt zij een weinig spraakmakend bestaan. Het is evident waarom: er verschenen zelden nieuwe titels in de serie. De spaarzame publiciteit was vooral negatief: veel vertalingen konden de toets der kritiek niet meer doorstaan. De uitgeverij had nu lang genoeg op oude successen geteerd, het werd tijd voor nieuwe vertalingen.

Veen lijkt de kritiek ter harte te hebben genomen. Ze gaf Hans van Pinxteren de opdracht *Madame Bovary* van Flaubert, een van de vele buitenlandse titels uit de serie, opnieuw te vertalen. De nieuwe Nederlandse versie verscheen een jaar geleden in een in alle opzichten excellent verzorgde editie. Een betere start van het tweede leven van Veens fonds buitenlandse literatuur laat zich nauwelijks denken.

Amstel-klassieken (de paperback-uitgaven heten Amstel-paperbacks) mag dan al jarenlang nauwelijks opgemerkt worden door schrijvend Nederland, dit heeft lezend Nederland er, getuige de elkaar gestaag opvolgende herdrukken, niet van weerhouden zich de bekende werken van de grote negentiende-eeuwse vertellers aan te schaffen: Dickens, de gezuster Brontë, Tolstoj, Dostojevski, Stendhal, Hugo, Balzac, Flaubert en nog vele anderen.

Opvallende afwezige: de Spaanse literatuur. Ook in de serie Prisma Klassieken schittert zij door afwezigheid: er is maar één Spaanse titel in opgenomen. Kent de Spaanse literatuur geen vertellers die zich kunnen meten met de hierboven genoemde auteurs? Is het Spaanse realisme niet meer dan een flauwe afspiegeling van het Franse, Engelse en Russische realisme? Het antwoord kan niet anders dan ontkennend zijn. Er zijn in ieder geval twee auteurs die zonder meer in het rijtje hierboven thuishoren: Benito Pérez Galdós (1843-1920) en Clarín (1852-1901). Beiden zijn volstrekt onbekend in Nederland: van Clarín werd nooit iets vertaald, van Galdós verschenen in de jaren zeven twee romans (*Tristana* en *Miau*), die vrijwel geruisloos in de ramsjbakken verdwenen.

Galdós heeft een monumentaal oeuvre op zijn naam staan: hij schreef bijna tachtig romans. Samen vormen ze een rijkgeschakeerd portret van het negentiende-eeuwse Spanje: in de uit 46 delen bestaande *Episodios nacionales* roept Galdós met grote historische precisie de Spaanse geschiedenis van 1805 tot en met 1874 op, terwijl hij in de *Novelas españoles contemporáneas*, die veel meer een fictioneel karakter hebben, zijn eigen tijd gestalte gaf.

Dat met zo'n enorme produktie (voor een deel trouwens geschreven uit financiële noodzaak) niet alle romans even interessant zijn, zal niemand verbazen. De achthonderd pagina's tellende roman *Fortunata y Jacinta* (1886-87) wordt in het algemeen als Galdós' meesterwerk beschouwd. Over de rest van zijn oeuvre bestaat geen consensus. Dat komt, denk ik, omdat er op elke roman van Galdós wel iets is aan te merken: sommige zijn nogal wijdlopig (dit geldt wat mij betreft bijvoorbeeld voor *Fortunata y Jacinta*, wat niet wegneemt dat dit inderdaad een hoogtepunt is in Galdós' oeuvre) of zijn anderszins onevenwichtig geconstrueerd, andere hebben een zwak plot, zijn te sentimenteel, te didactisch, stilistisch niet altijd even verzorgd, enzovoort. Toch is Galdós' werk veel meer dan een tijdsdocument. Achter de historische decors, de schilderachtige tafereeltjes en de zedenschetsen gaat een diep psychologisch inzicht en een intense bewogenheid met het menselijk gestumper schuil, dat, zoals bekend, van alle tijden is. En Galdós mag stilistisch dan geen grootmeester zijn, als geen andere Spaanse schrijver uit die tijd heeft hij getracht

het proza nieuw leven in te blazen. Vandaar de grote verscheidenheid in zijn oeuvre, dat als geheel een monument in de negentiende-eeuwse literatuur is.

Ook Clarín (pseudoniem van Leopoldo Alas; 'clarín' betekent klaroen) heeft veel geschreven: twee romans, enkele novellen, ongeveer zestig verhalen en duizenden stukjes voor de krant (veel over politiek, maar nog meer over literatuur). Toch is hij, in tegenstelling tot Galdós, niet de schrijver van een oeuvre, maar de schrijver van één boek: *La Regenta* (deel 1: 1884, deel 2: 1885). De reden is even simpel als dwingend: *La Regenta* laat al het andere door Clarín geschrevene ver achter zich. En niet alleen het door Clarín geschrevene: geen enkele roman van Galdós of van welke andere Spaanse schrijver uit die tijd ook is zo evenwichtig van structuur, zo goed geschreven, zo scherp, intelligent en modern van geest als Claríns meesterwerk. Dit maakt *La Regenta* na *Don Quichot* tot de belangrijkste roman uit de Spaanse literatuur.

Verteltraditie

Hoe modern van geest ook (waarover straks meer), *La Regenta* staat onmiskenbaar met beide benen in de negentiende-eeuwse verteltraditie van het realisme: het geraamte is een verhaal met een duidelijke kop en staart, dat zich afspeelt in een herkenbare en gedetailleerd geportretteerde tijd en plaats.

Het heden van *La Regenta* is de periode 1877-1880, van waaruit vele uitstapjes naar het verleden worden gemaakt.

Plaats van handeling is de fictieve stad Vetusta (wat 'heel oud' betekent), waarvoor Oviedo model heeft gestaan. In deze Noordspaanse stad heeft Clarín vanaf 1883 tot zijn dood (in 1901) gewoond.

De vrouw waarnaar het boek is genoemd heet in werkelijkheid Ana Ozores, een aan de buitenkant uiterst ingetogen vrouw van in de twintig, wier schoonheid en waardigheid door de hele stad wordt bewonderd en ook benijd. Zij wordt La Regenta genoemd, omdat ze de echtgenote is van de gepensioneerde Regente (een soort rechter) Víctor Quintanar, een vriendelijke, naïeve, oppervlakkige man die met zijn jonge vrouw een rustige oude dag tegemoet denkt te gaan, waarin hij alle tijd heeft voor zijn hobby's: zijn volière, de jacht en het lezen en zien van toneelstukken uit de Gouden Eeuw.

Niets lijkt zijn rust in de weg te staan: La Regenta is een hem zeer toegewijde vrouw, die zich nooit heeft laten verleiden tot het kokette gedrag van de vrouwen uit haar omgeving. Zij is de 'perfecta casada', de volmaakte echtgenote, die ogenschijnlijk berust in haar saaie, seksloze bestaan.

Haar verleden heeft echter diepere sporen in haar achtergelaten dan zij en haar omgeving beseffen. Ze is min of meer als wees opgegroeid. Haar moeder, een Italiaanse naaister, was tijdens haar geboorte overleden, terwijl haar vader, door zijn huwelijk-beneden-zijn-stand toch al de schande van de familie, vanwege zijn liberale ideeën de wijk naar het buitenland moest nemen. Het kleine meisje wordt opgevoed door drie vrouwen, wier seksuele verlangens gedwarsboomd werden door het leven: eerst door de gouvernante die met La Regenta's vader had willen trouwen, later door de twee ongetrouwde tantes. Zij hebben, onder meer uit wraakzucht, Ana de liefde onthouden die ze zelf ook hebben moeten missen.

Deze handicap vormt de bron van een rijk, romantisch en sensueel fantasieleven, dat zich aanvankelijk tot de ontbeerde ouderliefde beperkt. Als zij tien jaar oud is meent ze even dat haar fantasie werkelijkheid wordt. Met een vriendje dat twee jaar ouder is dan zij, maakt Ana een avontuurlijk boottochtje. Ze gaat op zoek naar haar vader en belandt op een eiland. Daar brengen de twee, verrast door de duisternis, de nacht door.

Iedereen spreekt er schande van en maakt zich scabreuze voorstellingen van wat de twee kinderen op het eiland hebben uitgespookt. Naast strenge blikken van de vrouwen moet het meisje waterige mannenogen verduren. Uit de heftige manier waarop haar omgeving reageert, begrijpt Ana dat ze iets verschrikkelijks moet hebben gedaan, maar ze weet niet wat. Geen wonder: het was een volkomen onschuldig uitstapje.

De reacties van Ana's omgeving zijn een van de vele voorbeelden van geperverteerdheid die Clarín in *La Regenta* in spaarzame, maar genadeloze bewoordingen laat zien. Hij neemt het hypocriete masker weg van een samenleving die fatsoen voorwendt, maar van binnen druipt van wellust. De schaamteloze wijze waarop hij dit doet, is voor een preutse literatuur als de Spaanse - en überhaupt voor een negentiende-eeuws werk - ongehoord.

Het incident traumatiseert Ana. Haar fantasieleven kruipt nog meer in zijn schulp. Ze vindt troost in romantische en religieuze lectuur (waaronder het werk van de grote religieuze auteurs uit de Gouden Eeuw: San Juan de la Cruz, Fray Luis de León en Santa Teresa de Avila). Als ze uitdrukking wil geven aan de geëxalteerde gevoelens die deze leeservaringen bij haar oproepen en de pen ter hand neemt om poëzie te schrijven, wordt ze wederom afgestraft: het wordt haar verboden te schrijven.

Dat haar verbeelding zich hierdoor allerminst laat intomen, blijkt als zij, al enige tijd getrouwd, een nieuwe biechtvader krijgt: Fermín del Pas. Met deze episode begint de roman.

Er ontstaat al snel een intens contact tussen de twee, met alle dramatische gevolgen vandien. Religie is de diepe band die hen verenigt: La Regenta vindt in Don Fermín een gewillig oor voor haar (pseudo-)religieuze gevoelens, terwijl La Regenta's toewijding en ingetogenheid op hun beurt een welddaad voor Don Fermín zijn. Ze voelen zich tot in het diepst van hun ziel geestverwanten. Geen van beiden zijn er zich aanvankelijk van bewust dat hun religieuze gevoelens een sublimatie zijn van minder spirituele sentimenten: een intense, sensueel gekleurde zucht naar liefde (La Regenta) en een mengeling van erotische vervoering en walging voor zijn omgeving (Don Fermín).

De carrière van Don Fermín, een rijzige, knappe man van halverwege de dertig, is het werk van zijn moeder. Toen zij er met haar kind alleen voor kwam te staan, besloot ze niet bij de pakken neer te zitten. Met een ijzeren discipline en meedogenloze berekening weet zij genoeg geld te verdienen en voldoende contacten te leggen om haar zoon een

glansrijke toekomst bij de kerk in het vooruitzicht te kunnen stellen.

Opgehitst door zijn moeder weet Don Fermín in Vetusta een imperium op te bouwen, waarin hij officieel weliswaar niet de hoogste sport van de ladder heeft bereikt (hij heeft de bisschop boven zich), maar waar hij in de praktijk wel degelijk de scepter zwaait. Ongestoord hebben moeder en zoon een handel in religieuze artikelen kunnen opbouwen, die hen geen windeieren legt.

Deze praktijken zijn niet helemaal voorbijgegaan aan Don Fermíns collega's, noch aan de rest van de stad. Bij velen is hij dan ook niet geliefd. Maar zijn machtspositie wordt hierdoor niet aangetast: zijn strenge voorkomen en zijn bijtende intelligentie maken hem tot een gevreesd man.

Don Fermín wordt intens verliefd op La Regenta, overigens zonder dat zij zich daarvan bewust is. Hoe heftig zijn gevoelens zijn, blijkt als hij concurrentie krijgt van Alvaro Mesía, het vierde en laatste belangrijke personage van het drama. Mesía is een opportunistische, oppervlakkige man. Zijn knappe, charmante verschijning heeft menig vrouwenhart sneller doen kloppen in Vetusta. Hiervan heeft hij dankbaar gebruik gemaakt: zijn talrijke veroveringen wekken bewondering en jaloezie bij zijn vrienden en kennissen.

Ook bij hem maakt La Regenta ongekende gevoelens los: niet alleen haar schoonheid, maar ook haar onneembaarheid (La Regenta's kuisheid is spreekwoordelijk en wordt zowel bewonderd als benijd) zijn voor hem een sterke, verwarrende prikkel om te trachten haar te veroveren.

Het beleg kost hem langer dan hem lief is. Ten slotte slaagt hij erin La Regenta voor zich te winnen. De schok die de ontdekking van Don Fermíns gevoelens bij La Regenta teweegbrengt en de afkeer die zij daarna van haar biechtvader heeft, hebben Mesía daarbij een handje geholpen. Ook in deze relatie zijn de verhoudingen scheef: voor La Regenta is Mesía de prins uit haar dromen; voor Mesía betekent de verovering van La Regenta een ware triomf, maar hun samenzijn niet meer dan een aangenaam verpozen, waarbij hij, vrezend voor zijn aftakeling, niet te veel kruit wil verschieten.

Hun heimelijke romance krijgt echter niet eens de kans op deze ongelijke verhoudingen stuk te lopen. Via een smerig net van intriges, waarin ook Don Fermín verstrikt raakt, ontdekt Víctor Quintanar het overspel van zijn vrouw. Er volgt een duel tussen echtgenoot en minnaar, dat aan de

eerste het leven kost. Mesía vertrekt uit de stad, La Regenta blijft in eenzame verdoving achter, Don Fermín trekt zich verbitterd terug in zijn cynische vesting.

Zo'n verhaal is op zichzelf uiteraard allerminst voldoende voor een grootse roman. De manier waarop Clarín het ingekleed heeft, is dat echter wel. Dat is allereerst te danken aan de ongekend scherpe, onbarmhartige, moderne wijze waarop Clarín zijn personages tekent en over elkaar laat spreken, denken en voelen. Zie het volgende, venijnige fragment (het venijn zit vooral in de staart), dat ook een aardige indruk geeft van Claríns ingenieuze perspectiefwisselingen, die in niet geringe mate bijdragen aan het moderne karakter van *La Regenta.* La Regenta's belager roept een van zijn vele veroveringen terug in de herinnering:

> In vertrouwd gezelschap sprak Don Alvaro altijd misprijzend over Visitación en dan kwamen er nauwelijks verhulde uitdrukkingen van walging op zijn gezicht. Hij verzekerde dat ze een mooi voetje had en een veel betere kuit dan je zou verwachten; maar haar schoeisel was niks... en haar onderrok en kousen lieten veel te wensen over... u begreep wel wat hij bedoelde. En als hij dit gezegd had, veegde hij altijd met zijn zakdoek over zijn lippen.

Zonder tot gemakzuchtige satire te vervallen (Clarín neemt zijn personages uiterst serieus), legt hij niet alleen zonder enig pardon de allesoverheersende banaliteit, hypocrisie en perversie van deze Spaanse gemeenschap bloot, maar ook de hulpeloosheid van de enkeling die niet binnen de mores hiervan past of wil passen.

De eendimensionale personages zijn in de meerderheid. Ze behoren bijna allemaal tot de gegoede kringen (waarbij inbegrepen de geestelijkheid) waarin La Regenta en Don Fermín zich bewegen en vinden weinig genade in Claríns ogen. Zijn gevoelens voor La Regenta en Don Fermín zijn daarentegen ambigu, en dat maakt deze twee tot de helden van *La Regenta.* Er kan geen misverstand over bestaan dat Don Fermíns ijzige, romantische dweepzucht een doodlopende straat is (paradoxaal genoeg is het beeld dat Clarín van haar geeft desondanks niet gevrijwaard van idealisering). Maar ze missen de psychologische eenduidigheid van de andere personages. Over het verleden van Don Fermín en La Regenta wordt derhalve veel meer uitgewijd dan over dat van de andere hoofdpersonen, die zelden meer dan een karikatuur worden. De geestelijke en zijn 'compañera del alma' (zielsgenote) zijn, meer dan de anderen, slachtoffer van hun verleden.

Wat La Regenta betreft is dat meer dan duidelijk: het arme weeskind dat te weinig moederliefde heeft gekend vlucht in een hysterische, romantische fantasiewereld. Het is dan ook niet moeilijk medelijden met haar te hebben, zoals het evenmin moeilijk is geprikkeld te worden door haar schoonheid: in geen enkele roman uit de vorige eeuw die ik heb gelezen komt zo'n sensueel vrouwenportret voor als in *La Regenta.* De manier waarop Clarín Ana beschrijft - de wijze waarop ze gaat liggen, naar zichzelf kijkt, haar handen op haar lichaam legt - mist de onbedoelde preutsheid die erotische passages in romans uit die tijd vaak zo saai maakt, maar ook de schreeuwerige, overdadige seksuele openhartigheid in veel twintigste-eeuwse romans, die in dit soort passages meer van anatomische kennis dan van erotische verbeeldingskracht getuigen.

Dat ook Don Fermín slachtoffer is, ligt minder voor de hand. Zijn liefde voor La Regenta wordt echter door veel meer bepaald dan zijn machtswellust en geilheid. Het is niet alleen haar lichamelijke schoonheid die hem aantrekt, maar ook haar geestelijke schoonheid, die hier en daar met een idealistisch penseel wordt

geschilderd. De mooie, vrome vrouw confronteert hem met zijn malicieuze karaktertrekken en roept het verlangen in hem op zijn leven te beteren, zich van zijn tirannieke moeder te bevrijden. Een sympathiek mens wordt Don Fermín hiermee niet, maar wel iemand die meer oproept dan afkeer. En ook een intrigerend mens.

Dat is niet in de laatste plaats te danken aan de scherpe blik waarmee Don Fermín zijn omgeving onder de loep neemt. Letterlijk gebeurt dit al op de eerste pagina's van *La Regenta.* De geestelijke neemt vanuit de hoogte (de toren van de kathedraal) met een verrekijker de stad in ogenschouw waarover hij heer en meester is: het benepen, afgunstige, domme, zelfvoldane, in zichzelf gekeerde Vetusta. Van deze stad wordt, zoals gezegd, vrijwel uitsluitend de aristocratie (inclusief haar hofhouding van bedienend personeel), de clerus en de burgerij geportretteerd. De schaarse momenten waarop het gewone volk (waaronder zich, zo wordt ergens terloops maar veelzeggend opgemerkt, weinig oude viezerikken bevinden) op het toneel verschijnt, zeggen iets over de arrogante en zelfgenoegzame mentaliteit van de hogere kringen en ook over Claríns onderhuidse engagement: het volk staat buiten deze perverse gemeenschap.

Hoe ambitieus en tiranniek Don Fermín ook mag zijn, hij is het enige personage dat boven het benauwde wereldje van Vetusta staat, en dat maakt hem zo niet innemend, dan toch in elk geval interessant.

Naturalisme

Het woord slachtoffer is al diverse malen gevallen. De twee delen van *La Regenta* verschenen voor het eerst in 1884 en 1885, dat wil zeggen in een periode waarin het naturalisme ook in Spanje veel tongen losmaakte. Is *La Regenta* een naturalistische roman?

In Frankrijk betekende het naturalisme het faillissement van de bourgeois-ideologie van het realisme. Uitgangspunt hiervan was dat de werkelijkheid kenbaar en bijgevolg beheersbaar was. Dit impliceerde dat het conflict tussen individu en samenleving, tussen ideaal en werkelijkheid, niet tot een vlucht uit de werkelijkheid noodzaakte (romantiek), maar evenmin geaccepteerd hoefde te worden: het conflict was oplosbaar en wel middels een grondige analyse van de werkelijkheid. Na deze analyse, die het individu in staat stelt de werkelijkheid te kennen, staat

hem slechts één ding te doen: het op een akkoordje gooien met de werkelijkheid. Met andere woorden: zich aanpassen aan en integreren in de samenleving. Met andere woorden er is een pact mogelijk tussen individu en samenleving. Het begrip individu moet hier overigens niet al te breed worden opgevat: voor de gewone man gold deze hoopvol stemmende filosofie niet; zij was slechts voorbehouden aan de zich steeds sterker makende bourgeoisie. Maar de werkelijkheid liet zich ook toen al niet gemakkelijk inkapselen: spoedig begon er fors aan deze optimistische ideologie geknaagd te worden. Het eerst door Flaubert. In *Madame Bovary* (1856) liet hij met een rabiaat, satanisch genoegen zien dat de overbrugging van de kloof tussen persoonlijke verlangens en collectieve normen een illusie is.

Het naturalisme gaf in de decennia hierna het realisme de genadeslag. Er werd het individu nauwelijks enige bewegingsvrijheid meer gegund. Hij leeft in een lelijke, slechte, morbide wereld. Deze wereld en zijn afkomst bepalen hem, zo luidde de opvatting. Denken dat het andersom kan is in strijd met de werkelijkheid.

De ideeën van het naturalisme gaven in Frankrijk uitdrukking aan de crisis die was opgetreden in de vooruitgangsideologie van de bourgeoisie. Ze bereikten Spanje snel, wat gezien de traditioneel sterke gerichtheid op de noorderburen niet vreemd is. Ze konden echter niet zonder meer worden ingeplant, omdat de politiek-maatschappelijke en de hierdoor beïnvloede literaire ontwikkelingen er grondig verschilden van die in Frankrijk. In Spanje was voor het eerst sinds lang sprake van een betrekkelijke stabiliteit, zij het niet tot ieders tevredenheid. In het kielzog van de revolutie van 1868 leek het liberale ideeëngoed eindelijk wortel te gaan schieten, maar al snel werd deze ontwikkeling een halt toegeroepen en begon de zogenaamde Restauración (1875-1902). De revolutie van 1868 was een van de belangrijkste, want niet onmiddellijk in de kiem gesmoorde pogingen Spanje uit zijn isolement te halen en aan te laten sluiten bij de moderne, democratische wereld. Het geloof dat vooruitgang mogelijk was, werd gemeengoed. Met andere woorden, de optimistische ideeën die in de eerste eeuwhelft in Frankrijk en vogue waren, vonden nu pas hun weg in Spanje. Ze liepen echter stuk op een diepgewortelde sociale en politieke infrastructuur die resoluut weigerde de bakens te verzetten.

Helemaal bij het oude bleef het niet tijdens de Restauración. Het politieke pingpongspel tussen conservatieven en liberalen werd nu namelijk niet meer met de wapens gespeeld (middels ‘pronunciamientos’, militaire opstanden), maar min of meer geweldloos, volgens het democratische schimmenspel dat bekend is geworden als de ‘turno pacífico’ (vreedzame afwisseling): door middel van een uiterst gecompliceerd systeem van stemmenmanipulatie wisselden liberalen en conservatieven op van te voren afgesproken wijze stuivertje in de regering. Het was de tijd van het ‘posibilismo’: we doen wat mogelijk is. En dat was niet zo heel veel in een land waarin de politieke leiders van mening waren dat ‘we niet klaar zijn voor de vrijheid’. Een opvatting waartegen Clarín in zijn journalistieke stukken aanvankelijk heftig ten strijde trok: hij was toen nog een democraat in hart en nieren.

Het Franse naturalisme pur sang paste niet in een klimaat waarin de strijd van het liberale deel van de bourgeoisie nog in de kinderschoenen stond: de vooruitgangsgedachte was nog lang niet aan zijn faillissement toe. Toch is deze stroming van vitaal belang geweest voor de Spaanse literatuur. De polemiek die het veroorzaakte stond in het kader van de strijd tussen liberalen en conservatieven, die als een rode draad door de Spaanse geschiedenis van de negentiende eeuw loopt en tot dan toe het Spaanse realisme had gekleurd. De personages in de realistische romans waren vaak geen individuen, maar incarnaties van liberale dan wel conservatieve ideeën. Deze literatuuropvatting leverde nogal schematische, soms ronduit propagandistische romans op. Het naturalisme droeg er in belangrijke

mate toe bij dat hier een eind aan kwam: de literatuur kreeg weer een veel autonomere status.

Dat de conservatieven het naturalisme scherp veroordeelden behoeft geen betoog. Het druiste in tegen zo ongeveer alles wat hen lief was: hun verknochtheid aan de bestaande maatschappelijke verhoudingen, hun weerzin tegen het kritische onderzoek, hun struisvogelpolitiek ten aanzien van Spanjes enorme problemen, hun nostalgische zelfgenoegzaamheid.

De liberalen voelden zich weliswaar verwant met het naturalisme, maar hadden ook hun bedenkingen. Wat hen aantrok was het idee dat de roman - en kunst in het algemeen - een laboratorium was, een proefplaats, een instrument om de (objectieve) waarheid te leren kennen en weer te geven. In de roman kon - en moest - de schrijver in alle intellectuele vrijheid de werkelijkheid onderzoeken. Een betere kennis van de werkelijkheid, zo luidde de redenering, diende de vooruitgang.

Voor een belangrijk deel heeft het naturalisme dus wel degelijk wortel geschoten in Spanje. Maar er bestond weinig sympathie voor het positivisme, voor de grote nadruk op de lelijke en morbide kanten van het bestaan en vooral voor het determinisme: voor de idee dat de materie alles bepaalt in het menselijk bestaan. Deze weerzin hield niet alleen verband met het toentertijd sterk opbloeiende geloof dat vooruitgang niet alleen noodzakelijk, maar ook mogelijk was, maar ook met een oude Spaanse traditie: het idealisme.

Het ‘krausismo’, een wat onduidelijke, idealistisch gekleurde filosofie van Duitse origine die het Spaanse liberalisme van een godsdienstig vernisje voorzag, gold toen voor vele liberalen als intellectuele leidraad. Het bood de gelegenheid het positivisme en het determinisme uit Frankrijk te temperen met een diepgeworteld Spaans levensgevoel, namelijk dat de materie het nooit helemaal wint van de geest.

Naar literaire voorvaders hoefde niet lang te worden gezocht: het realisme in de brede zin van het woord was in Spanje altijd idealistisch gekleurd geweest. Het meest tot de verbeelding sprekende voorbeeld, niet in de laatste plaats omdat de invloed ervan tot ver buiten de Spaanse grenzen reikte, was de schelmenroman. Alle tegenslagen,

hoe groot ook, weet de schelm te pareren met humor (geest). Door de afstand die hij hiermee tot zijn aardse misère (materie) schept, tilt hij zijn bestaan naar een hoger plan (geest).

Het Spaanse naturalisme kan om deze redenen worden beschouwd als een fase van het realisme.

Clarín en het naturalisme

Clarín heeft een belangrijke rol gespeeld in de polemiek over het naturalisme in Spanje. Het idee van een zo objectief en exact mogelijk, vrij onderzoek van de werkelijkheid, sprak hem zeer aan. Grondige kennis van de werkelijkheid betekende vooruitgang. Kunst had een didactische functie van vitaal belang, die los stond van die van de wetenschap. Ze moest de smaak vormen, de intellectuele horizon verbreden en de democratische ideeën verbreiden. Op elke pagina van *La Regenta*, dat vanwege de talrijke culturele en wetenschappelijke referenties ook als intellectueel tijdsdocument van onschatbare waarde is, is te proeven hoe verminkt het moderne, Europese ideeëngoed volgens Clarín door Spanje werd opgenomen.

In de structuur van *La Regenta* weerspiegelt zich Claríns idee van de roman als experimenteerplaats. In het eerste deel, dat vijftien hoofdstukken omvat, worden alle personages uitgebreid geïntroduceerd. Het heden bestrijkt niet meer dan drie dagen. Van hieruit worden talrijke uitstapjes naar het verleden gemaakt, zodat de achtergronden van de belangrijke en minder belangrijke personages beschreven kunnen worden. Ook worden in dit deel de twee belangrijkste probleemgevallen gedefinieerd: La Regenta (heen en weer geslingerd tussen passie en fatsoen) en Don Fermín (als gevolg van zijn liefde voor La Regenta in toenemende mate walgend van zijn situatie).

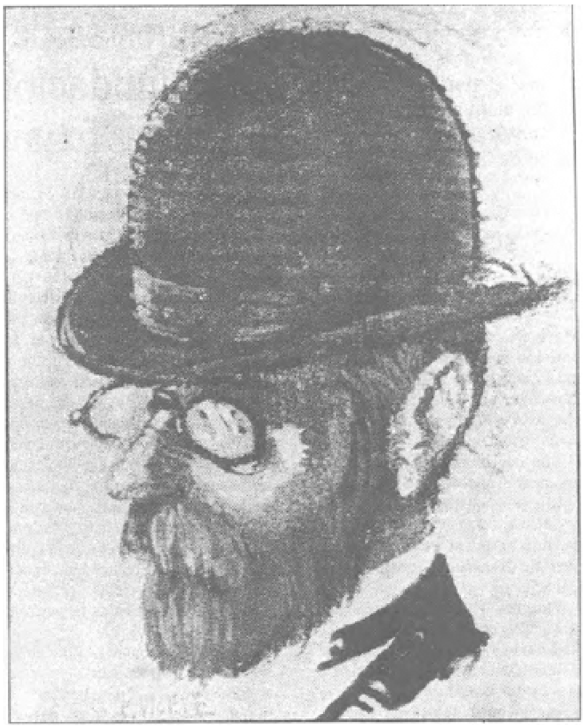
Het eerste deel levert dus alle ingrediënten voor het onderzoek. In het tweede deel, dat eveneens vijftien hoofdstukken omvat, kan het onderzoek worden uitgevoerd: in welke richting zullen de gebeurtenissen zich ontwikkelen nu de probleemgevallen onder hoogspanning zijn komen te staan? In dit deel staat dus niet het verleden, maar het heden centraal. De vertelde tijd omvat dan ook een veel langere periode: drie jaar.

De structuur van de roman verraadt op het eerste gezicht niet het door Clarín gekoesterde geloof in vooruitgang. Het verhaal eindigt op dezelfde plaats (de kathedraal) en in dezelfde maand (oktober) als hij is begonnen. De tragedie heeft Vetusta op geen enkele wijze aangetast: in de provinciestad gaat het leven weer verder op de oude voet. De laatste pagina geeft weer een schitterend staaltje van Claríns morbide visie. La Regenta gaat, maanden na de dood van haar man, voor het eerst de deur uit. In de kathedraal komt ze Don Fermín tegen, die even dreigt haar te vermoorden. Maar hij bedenkt zich en loopt helemaal van streek weg. La Regenta valt flauw. Celedonio, de homoseksuele koorknaap, ziet haar liggen. En dan volgt het magistrale slot. Het venijn zit wederom in de staart:

> Celedonio voelde een miserabel verlangen, een perversie van zijn perverse wellust: en om een onbekend genot te voelen, of om te proberen of hij dat zou voelen, boog hij zijn weerzinwekkende gezicht over dat van La Regenta en kuste haar lippen.
> Ana kwam weer tot leven terwijl ze de nevelen uiteendreef van een verdoving die haar met walging vervulde.
> Ze meende op haar mond de slijmerige, koude buik van een pad te hebben gevoeld.

Ook de Spaanse weerzin tegen de idee dat de materie allesbepalend is, is terug te vinden in *La Regenta.* In de eerste plaats in de geestelijke escapades van de hoofdpersoon. Ana Ozores is enerzijds het slachtoffer van romantische fantasieën, die in de roman als weinig constructief worden afgebeeld: ze vragen het onmogelijke, ze stroken niet met de werkelijkheid. Maar anderzijds zijn La Regenta's reli-

gieuze en romantische fantasieën groots, omdat ze getuigen van een afkeer van een werkelijkheid waartegen elk woord in *La Regenta* zich verzet: die van een hypocriete, zelfgenoegzame, behoudzuchtige, oppervlakkige, anti-intellectuele, achterbakse, egocentrische, afgunstige en - bovenal - perverse gemeenschap. Ook Don Fermín verzet zich tegen dit benauwde klimaat, zij het op minder onschuldige wijze dan La Regenta: met zijn verstand (zijn cynische houding ten aanzien van zijn parochie, waar hij materieel wel bij vaart) en met zijn gevoel (zijn verliefdheid op La Regenta).



Dat het verzet van deze twee helden ten koste van henzelf gaat, zou op twee manieren kunnen worden geïnterpreteerd. De eerste interpretatie ligt het meest voor de hand: de platvloerse omgeving (de stad Vetusta, of zo men wil, het Spanje van die tijd) walst elke uitzondering plat. Individueel verzet hiertegen is vruchteloos: het is gedoemd te mislukken.

Dit lijkt me een weinig bevredigende interpretatie. Want ze staat haaks op een ander gegeven: dat de strijd tegen de omgeving - en voorop die van La Regenta - met de verkeerde wapens is gestreden. Er kan gediscussieerd worden over de vraag of zij tot het kiezen van andere wapens in staat zou zijn geweest (als dit niet het geval is, dan sluit de roman dus meer aan bij het Franse determinisme dan Clarín lief moet zijn geweest), maar vaststaat dat haar idealisme veel te geëxalteerd (zo men wil: hysterisch) is om haar verzet tegen haar omgeving enige kans van slagen te geven.

Maar welke vorm van verzet heeft wel kans van slagen in deze gecorrumpeerde wereld? Ondanks alle didactische pretenties die Clarín had, biedt hij geen enkel perspectief in *La Regenta.* De roman geeft een volstrekt uitzichtloze visie op de toenmalige Spaanse mores. Een teken aan de wand is dat toen het boek verscheen, felle reacties niet uitbleven, waaraan ook het feit dat Claríns grimmige literaire kritieken (hij zag zichzelf als een ‘guardia’ die tot taak had de alles nivellerende middelmatigheid en de vriendjespolitiek te vuur en te zwaard te bestrijden) hem vele vijanden had opgeleverd debet was. Zo karakteriseerde de bisschop van Oviedo *La Regenta* als ‘een boek waar de erotiek vanaf druipt, waarin het wemelt van

smadelijke opmerkingen over het christendom en van krenkende toespelingen op uiterst respectabele personen.' Constructief

is *La Regenta* alleen in de volgende zin: de roman laat zien hoe het *niet* moet.

Clarín is in *La Regenta* op zijn scherpst. In vlijmscherpe bewoordingen laat hij geen spaander heel van een wereld waarin kleine zielen het voor het zeggen hebben. De scherpe pen die hij in *La Regenta* hanteert en zijn niet minder scherpe visie geven deze roman een heel bijzondere plaats in de Spaanse literatuur, waar de omtrekkende beweging (zowel stilistisch als ideologisch) de regel is. Claríns journalistieke activiteiten zijn voor hem een onontbeerlijke leerschool geweest. Jarenlang stelde hij in zijn kraakheldere, puntig geschreven cursiefjes de kortzichtigheid, domheid en zelfgenoegzaamheid van zijn omgeving aan de kaak en benadrukte hij de noodzaak Spanje te moderniseren.

Het merkwaardige is dat Clarín na *La Regenta* omsloeg als een blad aan een boom. Van federalist werd hij antifederalist, van een militante tegenstander van het ‘posibilismo’ werd hij een verkondiger van het compromis, van anticlericaal een religieus bewogen mens, terwijl hij steeds minder vond dat de democratische emancipatie van het volk een absolute voorwaarde was om een moderne samenleving op te bouwen. In de voetsporen van Nietzsche en Carlyle bepleitte hij daarentegen de noodzaak van sterke intellectuelen die het volk moesten leiden. De roman die vijf jaar na *La Regenta* verscheen, *Su único hijo* (*Zijn enige zoon*, 1890), mist dan ook de radicale dissidentie van zijn grote voorganger en is derhalve veel minder interessant. Ook Claríns verhalen baren nu weinig opzien meer: ze zijn conventioneel, zowel naar de letter als naar de geest. Ze zijn op een ouderwetse manier didactisch, soms ronduit sentimenteel, vaak voorspelbaar, terwijl de stijl weliswaar zeer verzorgd is, maar de grimmige puntigheid van *La Regenta* mist.

Madame Bovary

La Regenta is meer dan eens vergeleken met *Madame Bovary.* De parallellen liggen inderdaad voor het oprapen: een in zijn nauwdenkendheid verstikkende provincieplaats, een door romantische fantasieën bezeten en door gewetenswroeging geplaagde vrouw die overspel pleegt, de bijna morbide hardheid (‘impassibilité’) van de auteur ten aanzien van zijn personages, het conflict tussen ideaal en werkelijkheid, de overwinning van het benepen burgerdom.

Het is zeker dat Clarín Flauberts roman goed kende en ook zeer bewonderde. Toch is *La Regenta* meer dan de Spaanse *Madame Bovary.* Allereerst omdat *La Regenta* niet alleen om de overspelige vrouw draait, maar evenzeer om de verliefde geestelijke: Don Fermín krijgt evenveel ruimte toebedeeld als La Regenta. Clarín was bovendien minder dan Flaubert gepreoccupeerd door de literaire vorm, wat overigens niet wegneemt dat *La Regenta* stilistisch een adembenemend boek is. Maar de formele perfectie van *Madame Bovary* bereikt *La Regenta* niet, al was het alleen maar omdat enkele personages gemakkelijk gemist hadden kunnen worden.

In verband hiermee staat het feit dat er ook thematisch grote verschillen zijn. Dit blijkt alleen al uit de omvang van beide romans: *La Regenta* telt tweeënhalf maal zoveel pagina's als Flauberts meesterwerk. Dit komt omdat Clarín in veel grotere mate dan Flaubert ruimte heeft vrijgemaakt voor de sociale omgeving waarin het drama van Ana Ozores zich afspeelt. *La Regenta*, dat zal inmiddels duidelijk zijn geworden, is niet alleen de geschiedenis van een bevlogen vrouwelijke geest die de bevrediging van haar verlangens buiten haar huwelijk zoekt en daar op hetzelfde onbegrip en dezelfde oppervlakkigheid stuit als binnen het huwelijk, de roman portretteert ook - veel meer dan *Madame Bovary*- een gemeenschap. Naast de vier

hoofdpersonen laat Clarín in *La Regenta* zo'n veertig mensenlevens de revue passeren.

Ik denk dat dit wijst op een groot verschil tussen het maatschappelijk engagement van Flaubert en dat van Clarín. Dat Flaubert zich vrijwel geheel concentreerde op het drama van Emma Bovary is een graadmeter voor de verachting die hij voor zijn omgeving voelde: die achtte hij niet meer aandacht waard. Flaubert vertaalde zijn dédain ook in een literair procédé waarop hij (ten onrechte) het patent heeft: de vrije indirecte rede. De schrijver schiep hiermee op een voor die tijd ongehoorde wijze een enorme afstand tussen de schrijver en zijn personages.

Clarín hanteert ook de vrije indirecte rede, maar spaarzamer dan Flaubert. In *La Regenta* domineert de alwetende verteller, ook al dringen La Regenta en Don Fermín hem vaak opzij om zelf het woord te nemen. Dat de alwetende verteller zo prominent aanwezig is in *La Regenta*, wijst er naar mijn gevoel op dat Clarín zich veel meer dan Flaubert betrokken voelde bij zijn tijd. Clarín zet het Spanje van zijn tijd weliswaar in zijn hemd, maar geenszins met de bedoeling zijn omgeving met de neus omhoog de rug toe te keren en zich terug te trekken in hogere (literaire) sferen. Het is een van de vele tekenen die erop wijzen dat *La Regenta*, zij het minder duidelijk dan Claríns andere werk, voor een belangrijk deel is voortgesproten uit zijn grote betrokkenheid bij zijn tijd.

Maar hoe sterk de didactische drijfveer van Clarín ook mag zijn geweest bij het schrijven van *La Regenta*, voor de lezer van nu is zijn engagement nergens opdringerig. Omdat dit in zijn andere proza zoals gezegd wel vaak het geval is, is *La Regenta* een van die wonderlijke voorbeelden van romans die zich mijlenver boven de auteursintentie hebben weten te verheffen.

Mario Vargas Llosa heeft *La Regenta* de beste Spaanse roman van de negentiende eeuw genoemd. In Spanje wordt de roman pas de laatste decennia als zodanig erkend, wat me veelzeggend lijkt voor de moderniteit ervan. Maar *La Regenta* is meer: het is een van de indrukwekkendste romans van de negentiende eeuw. Dit begint langzaam maar zeker ook buiten Spanje door te dringen. Enkele jaren geleden zijn er vertalingen in onder andere het Engels en het Duits verschenen, terwijl de Franse vertaling verleden jaar op de markt is gebracht. Een Nederlandse vertaling is in voorbereiding.

James Brockway
Dichter? Prozaïst? Of redacteur?

Er zijn schrijvers die wij altijd als ‘prozaïst’ of ‘dichter’ zien. Er zijn andere schrijvers, waarvan romans en gedichten zijn verschenen maar die niet in de eerste plaats als ‘prozaïsten’ of ‘dichters’ in onze verbeelding leven, wij zien ze anders. John Lehmann, die verleden jaar is overleden, was zo'n schrijver. Van zijn hand zijn verschillende poëziebundels, autobiografische werken en zelfs fictie uitgegeven. Maar niettegenstaande titels als *Forty poems*, *Collected poems*, *A Nest of tigers* (over Edith, Osbert en Sacheverell Sitwell), *Virginia Woolf and her world* en *Edward Lear and his world*, twee aantrekkelijke delen in de bekende maar helaas opgeheven reeks bij uitgeverij Thames & Hudson, zien wij Lehmann vooral als redacteur.

Niet zonder reden. Want Lehmann, als redacteur van New Writing in de jaren dertig, New Directions, The Penguin New Writing (1940-50), New Soundings (BBC-radioprogramma in de jaren vijftig) en The London Magazine (1954-1961), heeft jarenlang een invloedrijke rol in het Britse literaire leven gespeeld.

In de jaren dertig en veertig in het bijzonder, maar ook daarna heeft hij belangstelling gekweekt voor *nieuwe* schrijvers (zie daarvoor de titels hierboven) en voor de buitenlandse literatuur - in zijn tijdschriften en ook in zo'n boek als de Pelican-paperback *New Writing in Europe.*

Lehmann was de redacteur die, toen hij nog werkzaam was bij de Hogarth Press, de uitgeverij van Leonard en Virginia Woolf, voor de uitgave van de tweede roman van Christopher Isherwood, *The Memorial*, zorgde. Daarna verscheen het zeer succesvolle *Mr. Norris changes trains*, vanaf dat moment was Isherwoods naam als romanschrijver gevestigd. In het eerste nummer van New Writing (als hardback) publiceerde hij *The Nowaks*, een episode uit wat later *Goodbye to Berlin* zou worden, welk verhaal hij tijdens de oorlog, in 1941, in The Penguin New Writing Nr. 7 herdrukte.

Toen Lehmann nog redacteur van The Penguin New Writing was, is hij ook met een eigen uitgeverij, John Lehmann Ltd., begonnen en een van de jonge auteurs wiens werk hij bracht was Denton Welch, met *Brave and Cruel* en *A Last Sheaf* (verhalen, gedichten) en *A Voice througj a cloud* (autobiografie, 1950). Deze laatste titel is onlangs door uitgeverij BZZTôH in een Nederlandse vertaling van Stella Bromet uitgegeven, zevenendertig jaar na de eerste Engelse editie.

Christopher Isherwood is onderwerp van het allerlaatste boek van John Lehmann, dat verleden jaar postuum is verschenen: *Christopher Isherwood - A Personal Memoir.* Hierin kan men de carrière van Isherwood grotendeels volgen. Het boek is inderdaad heel ‘personal’ van aard, want de basis wordt gevormd door de correspondentie tussen Lehmann en Isherwood verspreid over een periode van meer dan vijftig jaar en door uittreksel uit Lehmanns dagboek.

Hierdoor heeft dit laatste werk van Lehmann iets van het karakter gekregen van Isherwoods autobiografische boek *Christopher and his kind* van tien jaar geleden. In dat werk eindigde het verhaal met de aankomst van Christopher en Wystan (W.H. Auden) in New York in 1939. Lehmanns vriendschap met Isherwood duurde echter tot aan de dood van de laatste, hoewel het laatste uittreksel in Lehmanns boek is gedateerd in 1983 - een brief van hem aan Isherwood, die vanaf 1980, zoals Lehmann bericht, een hekel gekregen had aan brieven schrijven.

Ook in een ander opzicht is Lehmanns ‘personal memoir’ anders dan *Christopher and his kind.* Hoewel een vorm van autobiografie (waarin Isherwood het steeds over ‘Christopher’ heeft) is het boek van Isherwood duidelijk het werk van een romanschrijver, ja, van een rasschrijver. Dankzij de geest en de pen van Isherwood

wordt het lezen ervan een ‘ervaring’, zoals het lezen van een roman of het zien van een film een ervaring kan zijn.

Lehmann heeft zijn ‘memoir’ in de laatste jaren van zijn leven geschreven toen hij reeds ziek was en het boek heeft meer het karakter van een logboek of een compilatie, een reeks losse brieven, notities, herinneringen en anekdoten. Zijn stijl is ontspannen en lang niet vlekkeloos - een tikje slordig hier en daar - en zijn manier is zo ‘relaxed’ en beminnelijk, dat dit op den duur wat hinderlijk wordt: ‘with much love’, ‘I long to hear you have completed the book’, ‘We all miss you very much and are pining to see you’. Dat is alles goed en wel in persoonlijke brieven, maar het effect is anders in een boek. Billijkheidshalve moet evenwel worden gezegd dat zo'n effect moeilijk te omzeilen is in een relaas dat zo persoonlijk en intiem is. Daarom zijn ook de passages die over de eerste jaren gaan, toen Lehmann actief en creatief was als redacteur en Isherwood een ‘up-and-coming’ romanschrijver was, de boeiendste. Daarin krijgt de lezer ook een inzicht in ‘hoe het toen ging’ (hoe het nog gaat?) tussen auteurs, redacteuren en uitgeverijen.

In deze periodes opereerde wat soms ‘the old boys' circuit’ wordt genoemd. Isherwood, Lehmann, Auden, Spender, enz., enz. waren allen alumni van de universiteit van Oxford of van Cambridge. Vriend hielp vriend. Relaties hebben, introducties krijgen kon tot succes leiden. Onmiskenbaar is de sfeer in het boek van Lehmann die van een coterie, in dit geval een homoseksuele.

Kort na het begin van zijn boek, in hoofdstuk II, schept Lehmann een heel treffend beeld van de jonge Isherwood, toen hij voor het eerst een bezoek bracht aan de kantoren van de Hogarth Press in Bloomsbury. Lehmann schrijft:

> The young man who came into my office that morning struck me at once bij an unexpected smallness - he was only five foot eight inches tall - and the disproportion of the large head and dominant nose to the rest of the body. His hair was worn short - I never knew him sport long hair - with a quiff coming over his forehead. His expression was remarkably boyish, and remained so as long as I knew him. There was a twinkle in his eye, which he seemed to be able to switch on and off like an actor...

Maar er was nog een andere Isherwood. Op de volgende pagina citeert hij uit zijn dagboek:

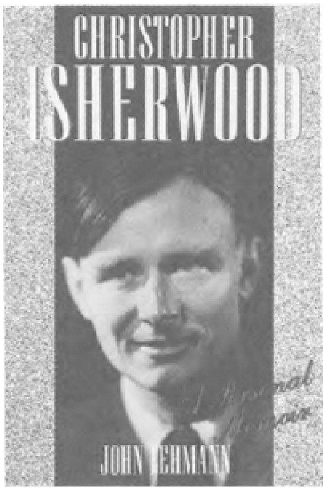
> ... perhaps it was the sense of alarm that seemed to hang in the air when his smile was switched off, a suspicion he seemed to radiate that one might after all be in league with the ‘enemy’, a phrase which covered everything he had, with a pure hatred, cut himself off from in English life...

Jaren later zou Isherwood in *Christopher and his kind* een schets geven van de indruk die de vier jaar jongere Lehmann bij dezelfde gelegenheid op hem had gemaakt:

> Christopher was suspicious of and on his guard against this tall handsome young personage with his pale narrowed quizzing eyes, measured voice which might have belonged to a Foreign Office expert (...) John seemed the incarnation of authority, benevolent authority, but authority, none the less.

Het boek bevat vijftien foto's van Isherwood, Isherwood met Auden (zij waren een tijdlang een ‘couple’), de bekende foto van de jonge Auden, Isherwood en Stephen Spender in een studio - een ‘period piece’ uit de jaren dertig, en van Lehmann zelf, in 1939 en 1980. Er is ook een reproduktie van een nogal slechte schets van David Hockney van Isherwood met zijn veel jongere vriend Don Bachardy in Californië. Dan zijn er vier schetsen door laatstgenoemde van het hoofd van Isherwood tijdens zijn terminale ziekte - Isherwood bezweek aan kanker. Deze schetsen lijken mij onnodig wreed en onaantrekkelijk. De waarheid is dikwijls wreed en de schetsen zijn hoogstwaarschijnlijk waarheidsgetrouw. Ze blijven onaantrekkelijk. Hier is de ‘jongen’ die Isherwood altijd wilde blijven nergens meer te herkennen.

Van, onder andere, historische interesse is een reproduktie van de cover van The Penguin New Writing Nr. 7 uit 1941. Hier, naast de namen van Isherwood, Auden, Spender, C. Day Lewis, staan ook die van Jean-Paul Sartre, Lorca en Mikhail Zotsjenko - wat van Lehmanns belangstelling voor het werk van buitenlandse schrijvers getuigt. Niet om zijn eigen boeken maar om dit werk als redacteur zal Lehmann een plaats blijven innemen in de geschiedenis van de Engelse literatuur.



John Lehmaan, Christopher Isherwood - a personal memoir, Weidenfeld & Nicolson, London, 1987. 150 blz.

Michael Ondaatje
De brug

Om vijf uur 's morgens vervoert een truck vuur door het centrum van Toronto, langs Dundas Street en Parliament Street in, de noordelijke kant op. In de open laadbak staren drie mannen naar de voorbijschuivende duisternis, hun spieren ontspannen in dit laatste halfuurtje voordat het werk begint, alsof de benen of de armen die tegen hun lichaam en het achterschot van de Ford drukken niet bij hen horen.

Op de groene deur staat met gele letters DOMINION BRIDGE COMPANY geschreven. Maar voorlopig is alleeen het vuur zichtbaar dat op de laadbak boven de metalen plaat van een vierkante meter brandt en de teer in een ketel doet koken, terwijl de geur daarvan in de straten blijft hangen voor iedereen die toevallig in de vroege morgen naar buiten gaat om een luchtje te scheppen.

De truck rijdt log onder de overwelvende bomen door, stopt even bij bepaalde kruispunten waar meer arbeiders in de laadbak springen, en al gauw staan er acht man, terwijl het vuur knettert en er af en toe hete teer in een nek of op een oor spat. Even later staan er twintig, dicht bij elkaar en zwijgzaam.

Het licht begint uit de aarde te kruipen. Ze zien hun handen, de weefpatronen op een jas, de bomen waarvan ze wisten dat ze er waren. Aan het eind van Parliament Street slaat de truck af naar het oosten, passeert de Rosedalewal en nadert het half afgebouwde viaduct.

De mannen springen eraf. De onvoltooide weg zit vol geulen en het vuur en de lichten van de truck wippen op en neer, terwijl de vering piept. De truck komt zo langzaam vooruit dat de mannen harder gaan lopen in de koude ochtendlucht, ook al is het zomer.

Later zullen ze hun jas en trui uitdoen, dan, tegen elven, hun hemd, waarna ze zich alleen in hun broek, laarzen en pet over de zwarte teerstromen buigen. Maar nu ligt overal een dun laagje rijp over, de machines en de kabels bedekkend, broos op de plassen water waar ze doorheen stappen. Het snelle verdampen van de duisternis. Als het licht oprijst, zien ze hun adem, de helderheid van de lucht die door hen wordt uitgeademd. Eindelijk stopt de truck aan de rand van het viaduct en zijn lichten worden gedoofd.

De brug gaat op in een droom. Zij verbindt straks het oostelijk deel met het centrum. Zij zal verkeer, water en electriciteit over de Don Valley vervoeren. Zij zal treinen dragen die nog niet eens zijn uitgevonden.

Dag én nacht. Vallicht. Sneeuwlicht. Ze zijn altijd aan het werk - bij Danforth aan de andere kant van het dal komen paarden en wagens en mannen op het werk aan.

Er bestaan meer dan 4000 foto's vanuit verschillende hoeken van de brug in haar ontwikkeling op verschillende tijdstippen. De pijlers zinken vijftien meter onder het bruggedek door klei en schalie en drijfzand in het fundament - 40.000 kubieke meter aarde wordt afgegraven. De steigerstellage richt zich op.

Mannen in een doolhof van houten planken klimmen ver het diffuze licht van bleek hout in. Een man is een verlengstuk van een hamer, boor, vlam. Boordamp in zijn haar. Een pet valt het dal in, handschoenen worden onder steengruis bedolven.

Dan arriveren de nieuwe mannen, de ‘elektriekers’, die een netwerk van draden over de vijf bogen aanleggen, terwijl ze de exotische driebollige lampen dragen, en op 18 oktober 1918 is ze voltooid. Hangend tussen hemel en aarde.

De brug. De brug. ‘Prins Edward’ gedoopt. Het Bloor Street-viaduct.

Tijdens de officiële plechtigheid wist iemand met een fiets door het politiecordon te glippen. De eerste uit het publiek. Niet de verwachte opgetuigde auto met

hoogwaardigheidsbekleders erin maar die ene onbekende die als een duivel naar het oostelijk deel van de stad fietste. Op de foto's is hij een vaag voornemen. Hij wil de maagdelijkheid ervan, de luxe van die ruimte. Hij maakt twee keer een rondje, terwijl de rist uien die hij op zijn schouders heeft, uitwaaiert en rijdt dan door.

Maar hij was niet de eerste. Midden in de nacht ervoor waren de arbeiders gekomen en die hadden de ambtenaren die de brug bewaakten als voorbereiding op de plechtigheid van de volgende dag opzij geschoven, achter hun eigen flikkerende lampen aanlopend - hun kaarsen voor de brug gedoofd - als een beschavingsgolf, een net van zomerinsecten boven het dal.

En ook de fietser in zijn vlucht heeft de brug in dat onduidelijke ogenblik opgeëist, alleen en illegaal. Aan de andere kant is hij met donderend applaus begroet.

Aan de westkant van de brug ligt Bloor Street, aan de oostkant Danforth Avenue. Van oorsprong onverharde landwegen, modderpaden, in 1910 van planken voorzien, worden ze nu met een teerlaag bedekt. Stenen worden de grond ingeslagen en smalle riviertjes van zand ertussen uitgegoten. De teer wordt uitgesmeerd. De *bitumiers*, *bitumatori*, teerders, gaan op hun knieën zitten en laten hun gewicht op de houten strijkblikken drukken, die vonken en vegen. De teergeur sijpelt door de poreuze stof van hun kleren. Het zwarte spul zit blijvend onder hun nagels. Ze kunnen de stenen onder hun kniebeschermers voelen als ze achteruit kruipen naar de brug toe, hun lichaam bijna

horizontaal boven de stroperige zwarte rivier, hun hoof beneveld door de dampen.

Hé, Caravaggio!

De jongeman gaat rechtop staan en kijkt om naar de zon. Hij loopt naar de ploegbaas, laat de twee houten strijkblokken die hij vasthoudt los zodat die met leren riempjes aan zijn koppel hangen en tegen zijn knieën als hij loopt. Elke man heeft het gereedschap dat hij nodig heeft bij zich. Wanneer Caravaggio een jaar later ontslag neemt, snijdt hij de riempjes er met een vismes af en goort hij de blokken in het halfdroge teer. Nu loopt hij, de pest in hebbend, terug en zakt weer op zijn knieën. De zoveelste ruzie met de ploegbaas.

De hele dag hangen ze boven de teer, boven de vijftien meter lange zwarte rivier die sinds de ochtend is uitgesmeerd. Het glanst en versoepelt in het zonlicht. Schoolkinderen bemachtigen stukjes teer en kauwen erop; eerst laten ze de brokje in hun handen afkoelen en dan stoppen ze die in hun mond. Dat maakt het speeksel dikker voor de wedstrijden in het ver spugen. De mannen laten blikken bonen in het zwarte spul vallen om een warme middagmaaltijd te krijgen.

's Winters doet de sneeuw de teergeur, de geur van de houten bestrating verdwijnen. De Don River stroomt onder de brug in aanbouw door, ijs beukt tegen de onderkant van de zojuist geplaatste pijlers. Tijdens winterochtenden waaieren de mannen nerveus uit over de witte vlakte. Waar houdt de aarde op? Tijdens de winteravonden - de allerergste werktijd - staan er fakkels langs de rand van de brug, daar waar ze de spijkers er door de sneeuw heen inslaan. De bruggenbouwers balanceren op een steunbalk, de flakkerende lichten achter hen, en richten hun hamer op de kop van een spijker die ze niet kunnen zien.

Het laatste wat Rowland Harris, directeur Openbare Werken, 's avonds deed tijdens de bouw ervan was zichzelf naar de rand van het viaduct te laten rijden om daar een tijdje te kunnen zitten. Tegen middernacht leek de half afgebouwde brug boven het dal verlaten - alleen lichten die haar contouren aangaven. Maar er was altijd een nachtploeg van dertig of veertig man. Na een poosje verliet Harris dan de auto, stak een sigaar aan en liep de brug op. Hij hield van dit viaduct. Het was zijn eerste kind als directeur Openbare Werken, veel ervan was ontworpen voordat hij in dienst kwam maar hij had haar er doorgedrukt. Het was Harris die voorzag dat zij niet alleen auto's kon dragen maar ook treinen op een lagere schraag. Ze kon ook water van de fabrieken aan de oostkant naar het centrum van de stad vervoeren. Water was de grootste passie van Harris. Hij wilde gigantische waterleidingen over het dal laten lopen als deel van het viaduct.

Hij glipte door het hek en liep naar de arbeiders. Een paar van hen spraken Engels maar ze wisten wie hij was. Soms werd hij vergezeld door Pomphrey, een architect, de vreemdeling uit Engeland die later voor directeur Harris een van de grootste gebouwen van de stad zou ontwerpen: de waterzuiveringsinstallatie in het oostelijk deel.

De nacht verschafte Harris meer ruimte. De nacht nam de beperkingen van het detail weg en concentreerde zich op de vorm. Harris nam Pomphrey dan met zich mee, door het hek, naar de eerste stellage van de brug, die vijftig meter hoger in de lucht ophield. De wind blies hen als iets ouds in het gezicht. Alle mannen op de brug moesten met een halstertouw omgord worden. Harris sprak met de een meter vijftig lange Engelsman over zijn plannen en vocht zich een weg naar Pomphrey's intelligentie. Voordat de eerste stad zichtbaar was, moest ze verbeeld worden, zoals geruchten en sterke verhalen een soort aanduidingen waren.

Op een avond waren ze er om elf uur naartoe gereden, het hek gepasseerd en hadden ze zich weer aan het tuig vastgemaakt. Zo konden ze vlak bij de rand staan

om de bouw van de pijlers en de stalen bogen te kunnen bestuderen. Er brandde een vuur op de brug waar de nachtarbeiders bij elkaar kwamen terwijl ze er regelmatig stukken hout en andere restanten ingooiden en zich warmden voordat ze terugliepen en over de rand van de brug de nacht inklommen.

Ze werkten aan een houten omhulsel voor de volgende pijler zodat het beton erin gestort kon worden. Terwijl ze zaagden en hamerden, liet de wind het licht van de fakkels die aan de zijkant van de steunbeer vastzaten flakkeren. Boven hen, op het brugdek, waren bouwers enorme Ingersoll-Rand-luchtperspompen en kabels aan het verslepen. Een aprilavond in 1917. Harris en Pomphrey waren op de brug, in de dreigende wind. Pomphrey had zich naar het westen gekeerd en stond plotseling stil. Zijn hand strekte zich uit om Harris op zijn schouder te tikken, een gebaar dat hij nooit eerder had gemaakt.

Kijk!

Er liepen vijf nonnen op de brug.

Voorbij de Dominion Steel-gietstukken viel de wind het lichaam meteen aan. De nonnen liepen de eerste groep arbeiders bij het vuur voorbij. De bus, dacht Harris, moest hen bij Castle Frank hebben afgezet en de nonnen waren, enigszins in de war op dat tijdstip in de duisternis, de verkeerde richting uitgelopen.

Ze waren de zwarte auto onder de bomen gepasseerd en stapten vrolijk pratend door het hek een landschap in waarvan ze het bestaan niet vermoedden, op een provisorische laag boven de pieren, tussen de nachtwerkers. Ze zagen het vuur en de mannen. Een paar onder hen gebaarden hun terug te gaan. Aan een wagen stond een ezel vast. Het gesis en gestamp van machines deed de grond onder hen golven. Een geur van creosootolie. Eén man waste zijn gezicht in een ton met water.

De nonnen liepen in de richting van een vijfentwintig meter brede plek op de brug toen de wind hen uit elkaar begon te drijven. Ze werden tegen de betonmolens en stoomschoppen geworpen terwijl ze van de ene kant naar de andere werden geslingerd en gevaar liepen over de rand te vallen.

Een paar van de mannen grepen hen en sloten hen in, terwijl ze leren riemen over hun schouders trokken, maat twee liepen er nog los. Harris en Pomphrey aan de andere kant keken hulpeloos toe terwijl één non werd opgetild en tegen de perspompen werd gegooid. Ze stond beverig op en toen trok de wind haar zijwaarts, sleepte haar over het beton regelrecht over de rand van de brug. Ze verdween in de nacht bij de derde steunbeer, de pijlloze diepte in van de lucht die niets tegenhield, alleen overdag af en toe een klinknagel of een gevallen hamer.

Toen was er geen enkele angst meer op de brug. Het ergste, het ongelooflijkste was gebeurd. Er was een non van het Prince Edward-viaduct gevallen voordat het zelfs afgebouwd was. De mannen die onder de houtkrullen of betonstof zaten hielden de vrouwen tegen zich aangedrukt. En directeur Harris aan de andere kant staarde langs de waanzinnige doorgang. Dit was zijn eerste kind en het was nu al een moordenaar geworden.

De man tussen hemel en aarde onder de middelste pijler zag de gestalte zijn kant opvallen en wist op dat ogenblik dat zijn touw hen beiden niet zou houden. Hij strekte zijn hand uit om de gedaante op te kunnen vangen terwijl zijn andere hand de metalen buisrand boven hem vastgreep om de plotselinge ruk aan het touw minder heftig te laten zijn. Door het nieuwe gewicht schoot de arm die de buist vasthield uit de kom en hij gilde, dus wie hem daarboven ook gehoord mocht hebben zou hebben gedacht dat de gil van de vallende gedaante afkomstig was. Het halstertouw trok strak en perste zijn borst naar zijn keel. Zijn rechterarm was nu een en al kwelling - maar de timing van zijn hand was perfect geweest, de deugd van de gewoonte, en een ogenblik later merkte hij dat hij de gedaante stevig tegen zich aangedrukt hield.

Hij zag dat die een in 't zwart geklede vogel was, het witte gezicht van een meisje. Hij zag dat in het licht dat onregelmatig naar beneden werd gesproeid door een fakkel dertien meter boven hem. Ze hingen in de halster en draaiden om hun as boven het dal, zijn gebroken arm los langs de zijkant van zijn lichaam, terwijl hij met zijn andere de vrouw vasthield. Haar lichaam had een shock gekregen, haar grote ogen staarden in het gezicht van Nicholas Temelcoff.

Schreeuw, dame, alstublieft, fluisterde hij, de pijn was niet om uit te houden. Hij vroeg haar hem bij de schouders vast te houden om het gewicht van zijn ene goede arm weg te nemen. Een schommeling in de wind. Ze kon niet praten hoewel haar ogen hem helder aankeken, hem gewoon aanstaarden. *Schreeuw, alstublieft.* Maar ze kon het niet. 's Nachts werden de lange stortkokers waardoor het natte beton viel niet gebruikt en hingen ze los zodat de open buizen een halve meter boven de bodem van het dal zweefden. De bovenkanten ervan waren nu ongeveer drie meter van hem verwijderd. Hij wist dat zonder dat hij ze zag, ook al vielen ze buiten het lichtschijnsel. Als ze probeerden langs de stortkoker te glijden zou hun gewicht die in een gevaarlijke verticale stand brengen. Ze zouden verder moeten gaan - om het lagere dekniveau van de brug waar constructies werden gebouwd voor mogelijke waterleidingen te kunnen bereiken.

We moeten schommelen. Ze had haar handen nu om zijn schouders en de wind viel hen aan. De twee vreemden waren in elkaars armen en begonnen wild te schommelen, nog een keer, tot ze bijna bij het laagste niveau van de spanten kwamen. Hij had zijn ene goede arm vrij. Ze was nu verantwoordelijk voor haar eigen redding.

Ze had een shock, haar gezicht glansde toen ze het lagere niveau bereikte, als een vrouw met koorts. Ze zag er niet uit, haar sluier los, haar kort geschoren haar

blootgesteld aan de verraderlijke wind in het dal. Toen ze het smalle loopppad bereikt hadden, voorkwam ze dat hij terugviel de ruimte in. Hij was uitgeput. Ze hield hem vast en liep als een geliefde naast hem langs de onverlichte lagere reling naar de westkant van de brug.

Boven hen stonden de anderen rond het enige vuur opgewonden te praten. De vrouwen zaten nog steeds met een touw aan de mannen vast en keken niet over de stenen rand waar ze overheen was gegaan en de diepte ingevallen. Ze had altijd pech.

De chauffeur van de directeur sliep in zijn auto toen Temelcoff en de non voorbijliepen, weer vaste grond onder de voeten weg van de brug. Vlak voor Parliament Street liepen ze plotseling zuidwaarts door de begraafplaats. Hij leek bijna flauw te vallen en ze hield hem vast leunend tegen een grafzerk. Ze dwong hem zijn arm stijf te houden, zijn vuist gebald. Ze plaatste haar handen er als een stijgbeugel onder en stootte haar lichaam omhoog zodat hij het weer uitschreeuwde; met al haar kracht drukte zij haar lichaam op terwijl ze kreunde alsof ze op 't punt stond hem op te tillen, en ze hield hem daarna vast, hem stevig omhelzend. Ze had het zweet van zijn gezicht zien stromen. *Geef me een borrel. Geef me...* Ze maakte haar sluier los en bond de arm strak tegen zijn zij vast. *Parliament en Dundas... nog een paar straten.* En dus liep ze met hem door Parliament street. Waar ze naartoe ging wist ze niet. Op Eastern Avenue klopte ze op de deur die hij aanwees. Al die plotselingse verzoeken - gil, schommel, klop, geef me. Toen deed een man de deur open en liet hen restaurant Ohrida Lake binnen. *Dank je, Kosta. Ga maar weer naar bed. Ik sluit wel af.* En de man, de vriend, liep weer naar boven.

Ze stond in het midden van het restaurant in het donker. De stoelen en tafels waren naar de achterkant van de ruimte geschoven. Temelcoff haalde een fles cognac vanonder de bar vandaan en pakte twee glaasjes met de vingers van dezelfde hand. Hij leidde haar naar een tafeltje, liep toen terug en deed, door een knop achter de zinken bar om te draaien, een lamp bij haar tafeltje aan. Op de muur waren bergtoppen te zien. Ze had nog steeds geen woord gezegd. Hij herinnerde zich dat ze zelfs niet gegild had toen ze viel. Hij had dat gedaan.

Nicholas Temelcoff is beroemd op de brug, een waaghals. Hem worden alle moeilijke klussen gegeven en hij neemt ze aan. Zonder angst daalt hij af in het luchtruim. Hij is eenzelvig. Hij knoopt touwen aan elkaar, borstelt het ta-

kelwerk en de riemschijf om zijn heupen en valt avn de brug als een duiker van de rand van een boot. Het touw loeit naast hem en het zwakt af door de druk van zijn vingerloze handschoenen. Op de grond is hij potig en laat zich dan met een geweldige vaart vallen, gratieus, en maakt gebruik van de wind om zich in de hoeken van de steunberen te drukken zodat hij erin geslagen klinknagels, afwijkende kleppen en het drogen van het beton onder de draagvlakken en stootblokken kan controleren. Hij staat in de lucht terwijl hij de hoofdpin in het bovenste touw slaat en daarna het slipscharnier van het onderste touw in de juiste positie brengt. Zelfs op de archieffoto's is hij moeilijk te vinden. Telkens weer zie je vergezichten voor je en het oog moet de muur van lucht afzoeken naar het snippertje verbrand papier aan de overkant van het dal dat hem voorstelt, een uitroepteken, ergens in de verte tussen brug en rivier. Hij zweeft in de buurt van de drie scharnieren van de sikkelvormige stalen bogen. Die houden de brug bij elkaar. Het kubistisch moment.

Hij is 't gelukkigst met de dagelijkse karweitjes - gereedschap van de brugpijler naar de schraag overzetten, of planken, die hij in de lucht voor zich uitduwt alsof hij in een rivier zwemt. Hij is spinner. Hij verbindt iedereen met elkaar. Hij komt ze tegen terwijl zij zich vasthouden - door de wind tegen het metaal gedrukt waarin ze klinknagels drijven of tegen het houtwerk waarin ze spijkers slaan - maar hij kent hun angst niet. Altijd heeft hij zijn eigen takel bij zich, een bult onder zijn touwen terwijl hij de glimmende klimhaken achter zich aansleept. Hij zit op een tros touwen en eet zijn lunch op de brug op. Als hij vroeg klaar is, fietst hij door Parliament Street naar restaurant Ohrida Lake en zit daar in de duisternis van de kamer alsof hij zijn buik vol heeft van het licht. Zijn buik vol van de ruimte. Zijn werk is zo uitzonderlijk en tijdbesparend dat hij één dollar per uur verdient terwijl de andere brugarbeiders veertig cent krijgen. Er is geen jaloezie jegens hem. Niemand droomt er ook maar van de helft te doen van wat hij doet. Voor nachtwerk krijgt hij $1.25 uitbetaald, opzwaaiend naar de spanten van een schraag terwijl hij een fakkel vasthoudt, in een vrije val net als een dode ster. Hij hoeft niet echt iets te zien, hij heeft al die ruimte in kaart gebracht, kent de steunpijlers, de breedte van de oversteekplaatsen uitgedrukt in seconden beweging - de middelste overspanning van de brug beslaat 85 meter en 85 centimeter. Twee parallelle overspanningen van 73 meter en 20 centimeter, twee overspanningen van 48 meter en 19 centimeter. Hij glipt in openingen op het lagere dek, takelt zichzelf op tot het brugniveau. Hij weet precies hoe hoog hij boven de rivier hangt, hoe lang zijn touwen zijn, hoeveel seconden hij vrij kan vallen aan de riemschijf. Het maakt niet uit of het dag of nacht is, hij had een blinddoek kunnen dragen. Duistere ruimte is tijd. Nadat hij drie seconden gezwaaid heeft, tilt hij zijn voeten op om zich vast te klemmen aan de betonnen rand van de volgende pijler. Hij weet waar hij is in de lucht, alsof hij kwik is dat over een plattegrond glijdt.

Bij de deur van restaurent Ohrida Lake hing een South River-papegaai in zijn kooi, te nieuwsgierig naar en geïnteresseerd in de nachtelijke gebeurtenissen om een deken over zijn kooi te laten heengooien. Hij observeerde de vrouw, die precies in het midden van de ruimte in 't donker stond. De man deed één licht achter de bar aan. Nicholas Temelcoff kwam de vogel even begroeten nadat hij de glaasjes had gepakt. ‘Nou, Alicia, mijn hartje, hoe gaat 't met je?’ En hij liep weg zonder het antwoord van de vogel af te wachten, terwijl de vingers van zijn linkerhand de glaasjes voorzichtig vasthielden en zijn arm de fles wiegde.

Hij mompelde alsof hij zijn gesprekje met de vogel voortzette, in de grote lege ruimte. Vanaf de middag tot twee uur zat die vol met etende en drinkende mannen. Kosta, de eigenaar, en zijn kelner maakten er dan een ruwe vertoning van - de baas schreeuwde beledigingen naar de kelner en joeg hem langs de klanten. Nicholas

herinnerde zich nog de eerste keer dat hij daar kwam. De donkere jassen van de mannen, de redeneertrant van Europa.

Hij schonk een brandewijn in en schoof het drankje naar haar toe. ‘Je hoeft dat niet op te drinken maar je mag 't wel als je wilt. Of beschouw 't als een hoffelijk gebaar.’ Hij dronk vlug en schonk zichzelf er nog eentje in. ‘Dank je,’ zei hij en voelde nieuwsgierig aan zijn arm alsof die van een vreemde was.

Ze schudde haar hoofd om duidelijk te maken dat de arm niet goed zat, dat die verzorgd moest worden.

‘Ja, maar niet nu. Nu wil ik hier zitten.’ Er viel een stilte tussen hen. ‘Gewoon wat drinken en rustig praten... Het is hier altijd avond. De mensen komen uit het zonlicht naar binnen stappen en moeten zich dan langzaam in het donker verplaatsen.’

Hij dronk weer. ‘Gewoon tegen de pijn.’ Ze lachte. ‘Nu muziek.’ Hij stond op van het tafeltje toen hij dat zei en ging achter de bar en zette de radio zachtjes aan. Hij zocht de zenders af tot er muziek klonk. Hij ging weer tegenover haar zitten. ‘Veel pijn. Maar ik voel me goed.’ Hij leunde achterover in zijn stoel en hield zijn glaasje omhoog. ‘Springlevend.’ Ze pakte haar glaasje en dronk.

‘Waar heb je dat litteken opgelopen?’ Hij wees met zijn duim naar de zijkant van haar neus. Ze deinsde achteruit. ‘Wees niet verlegen... praat. Je moet praten.’ Hij wilde dat ze openhartig was tegen hem, al was het boosheid, hoewel hij geen boosheid wilde. Hij voelde zich zo op zijn gemak in restaurant Ohrida Lake, voelde de stoelspijlen tegen zijn rug, haar sluier strak om zijn arm. Hij wilde haar gewoon daar vlak bij hem hebben, de nacht rondom hem, daar waar hij voor haar kon zorgen, haar met enige gratie uit haar shocktoestand halen.

‘Ik heb zo'n twintig littekens,’ zei hij, ‘over mijn hele lichaam. Een op m'n oor hier.’ Hij draaide zich om en leunde voorover, zodat het muurlicht op de zijkant van zijn hoofd scheen. ‘Zie je 't? Ook een onder mijn kin, mijn kaak was toen ook gebroken. Kwam door een kabeltouw. Was bijna dood, brak mijn kaak. Nog veel meer. Mijn knieën...’ Hij praatte door. Brandplekken van hete teer op zijn arm.

Spijkers in zijn kuiten. En hij dronk door, schonk haar weer in, het liedje van de vrouw op de radio. Ze hoorde de woorden tegen de achtergrond van Temelcoffs monoloog terwijl hij praatte en het liedje half meezong en haar glanzende gezicht aftastte. Als een vrouw met koorts.

Dit is de eerste keer dat ze met een drinkende man in een Macedonische bar, überhaupt in een bar, heeft gezeten. Van de geverniste tafels komt een zwakke glans af, de rode geruite tafelkleedjes van overdag zijn opgevouwen en opgestapeld. Boven de nis met de bedieningsbar hangt een luifel. Ze beseft dat de duisternis een Macedonische avond voorstelt waar de klanten buiten aan hun tafeltjes zitten. Het licht kan alleen van de bar komen, de sterren, de klok gehuld in haar oranje en rode elektriciteit. Dus elke keer als de klanten naar binnen stappen, lopen ze eigenlijk een oud binnenhofje in de Balkan op. Een viool. Olijfbomen. Altijd avond. Nu begrijpt ze het prieel-achtige behang ook beter. Nu heeft de papegaai een taal.

Hij praatte door, ging ongemerkt over op uitdrukkingen uit liedjes van de radio, want zo heeft hij zijn woorden en uitspraak geleerd. Hij praatte over zichzelf, vermoeid, zich er niet van bewust dat zijn stem zich in twee talen splitste, terwijl de vrouw alles hoorde wat hij zei en het allemaal probeerde te onthouden. Hij zag dat haar ogen levendig waren en de ruimte taxeerden. Hij merkte op hoe ze met haar vingers bijna meetikte met de muziek op de radio.

De blauwe ogen bleven hem aankijken terwijl hij ging verzitten en met zijn hoofd tegen de muur steunde. Hij dronk en ademde diep in het glaasje zodat de geur op zijn ogen zou slaan en de prikkeling ervan hem wakker zou houden. Toen keek hij om naar haar. Hoe oud was ze? Haar bruine haar was zo kort, zo fris voor de atmosfeer. Hij wilde zijn hand er overheen laten glijden.

'Ik vind je haar prachtig,' zei hij. 'Dank je... voor de hulp. Dat je het drankje hebt aangenomen.'

Ze leunde enthousiast naar voren en keek hem aan, tastte nu zijn gezicht af. Woorden vlak tegen de buitenkant van haar huid, op 't punt om uit te breken. Wilde zijn naam weten die hij haar vergeten had te vertellen. 'Ik vind je haar prachtig.' Zijn schouder was tegen de muur gedrukt en hij probeerde op te kijken. Toen waren zijn ogen dicht. Zo diep in slaap dat hij uren weg zou zijn. Ze kon hem als een pop ronddraaien en hij zou niet wakker worden.

Ze voelde zich of ze het enige levende wezen in dit gebouw was. In zo'n plechtige duisternis. Ze had nog steeds een vreselijke nasmaak op haar tong van dat ene drankje, daarom liep ze naar de achterkant van de zinken bar, draaide de kraan open en spoelde haar mond. Ze speelde wat met de knop van de radio maar stemde die weer af op hetzelfde station. Ze zocht naar dat liedje dat hij eerder half had meegezongen, de stem van de zangeres zonderling krachtig en taag. Ze zag zichzelf in de spiegel. Een vrouw wier haar te zien was, betrapt op wat niet mocht. Ze deed wat hij had willen doen. Ze haalde even haar hand door haar haar. Toen draaide ze haar spiegelbeeld de rug toe.

Voorover leunend legde ze haar hoofd op het koude zink, de kilte was ook na middernacht nog voelbaar. Tegen haar wang, haar ooglid. Ze rolde met haar hoofd om haar voorhoofd af te laten koelen. Het zink was de rand van een ander land. Ze legde haar oor tegen de grijze massa ervan. De herinnering aan de glazen van de vorige dag. Het gemors en het dweiltje. Biechtstoel. Tabula rasa.

Aan tafel manoeuvreerde ze de man in een gemakkelijke houding zodat hij niet op zijn arm zou vallen. *Hoe heet je?* fluisterde ze. Ze boog zich voorover en kuste

hem, liep toen de ruimte rond. Die boomgaard. Vreemden kussen zacht als motten, dacht ze.

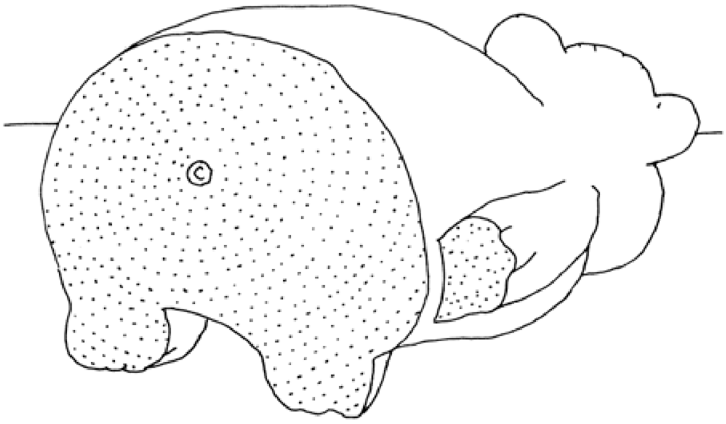
Bij bepaald weer, als de mist het dal bedekt, blijven de mannen dicht bij elkaar staan. Ze komen op het werk aan en lopen een pad op dat in de witheid verdwijnt. Welk land ligt er aan de andere kant? Ze verplaatsen zich in groepjes van drie of vier. Er zijn er al veel omgekomen tijdens de bouw van de brug. Maar vooral gedurende ochtenden als deze heerst er een primitieve angst, een reusachtige vogel die een van de mannen de lucht intilt...

Nicholas heeft zijn hoed afgezet, is in zijn tuig gestapt en heeft zich van de rand laten vallen, vijfentwintig meter naar beneden door de mist. Hij hangt onder de ruggegraat van de brug. Hij ziet niets, alleen zijn handen en een meter takeltouw boven hem. Zes uur 's morgens en hij is al uit 't zicht van dat groepje mannen op de brug, die ook deel van het sprookje uitmaken.

Hij bevindt zich parallel aan het latwerk van de hangconstructie. Nu gaat hij de stalen en houten kooien in als een duiker die een gezonken vaartuig binnengaat dat elk ogenblik in diepere breukvlakken van de zeebodem kan tuimelen. Nicholas Temelcoff werkt terwijl de hijskranen het staal optakelen en laten zakken - het verderop richting volgende pijler samenvoegend. Hij leidt het staal door de mist. Hij is een onderdeeltje aan het uiteinde van de stalen staaf die de kraan aan het uiteinde van zijn vijftig meter hoge giek vervoert. Het staal en Nicholas worden opgetild naar een tijdelijk spoor en van daaruit nemen de ‘lopers’ het over. Aan de westkant van het viaduct wordt een loopkraan gebruikt om de hele boog van 45 meter op te zetten. De loopkranen bestaan uit twee bij elkaar horende kranen voorzien van een giekstellage die twaalf ton naar elke plaats kan tillen, zoals een wortel van het randje van het meest recent gebouwde stuk van de brug.

Nicholas zit niet vast aan de loopkranen, zijn touw en riemschijven zijn alleen verbonden met het duurzame staal van een voltooid deel van de brug. Eerder is er twee keer een loopkraan omgevallen en naar de bodem van het dal gestort. Hij maakt zichzelf niet vast aan een vallende constructie. Maar hij hangt er wel naast, in de blinde witheid, terwijl hij er verder in binnendringt tot hij de nieuwe stalen pijlers naar het uiteinde van de brug kan manoeuvreren. Hij zet ze met bouten vast en moet een vrije val maken om zo al zijn gewicht te kunnen gebruiken voor de laatste draaiingen van de reusachtige moersleutel. Hij

zorgt voor drie meter touw als speling om de riemschijf, brengt dan de moersleutel in positie, laat zich daarna op de hendel van een halve meter vallen terwjl hij er tegelijk mee naar beneden zakt, en krijgt een schok als de bout vastzit, waarna hij eraf valt het luchtruim in en weer een schok krijgt wanneer hij aan 't eind van het touw komt. Hij trekt zichzelf op en verricht weer dezelfde handeling. Na tien minuten voelt hij zich gebroken - de lucht waarin hij tot stilstand komt voelt aan als beton en zijn ruggegraat doet pijn daar waar het tuig hem plotseling tegenhoudt. Hij stijgt met de loopkraan vanaf het lagere dek en roep door de mist cijfers naar de drijver boven hem, naast het lawaai van het latwerk waaraan hij zich vasthoudt, terwijl het gekraak en het meebuigen zijn geroep van *een-twee-drie-vier*, de enige taal die hij gebruikt, overstemt. Hij was daar op 'n keer mee bezig toen een loopkraan 's avonds omkieperde - de hele stellage - terwijl het touw om hem heen kapotgetrokken werd. Hij liet los en zwaaide de duisternis in, *waar ook naartoe* maar weg van de vijftien ton vallend hout dat op het lagere dek stortte en daarna in het dal tuimelde, ratelend en dreunend als een lorrie vol metaal. En aan het uiterste eind van de zwaaibeweging wist hij dat hij aan het hout ontsnapt was, maar daarom nog niet aan de armdikke kabels die zich nu vrijelijk ontrolden en als slangen krachtig overal de lucht inkropen. Toen hij terugzwaaide, kroop hij als een bal in elkaar om ze zo te kunnen ontwijken, terwijl hij de kabels aan weerskanten van hem hoorde knallen als ze eindelijk met geweld losscheurden. Zijn voorganger was bij een soortgelijk ongeluk omgekomen, afgesneden, zijn bovenlichaam, dat nog steeds in het tuig hing, werd een uur later gevonden.



Tegen acht uur 's morgens is de mist opgetrokken en de mannen zijn dan al meer dan twee uur aan het werk. Een teerlucht daalt naar Nicholas af als ergens arbeiders teer uitgieten en vlak beginnen te strijken. Hij hangt te wachten op de fluit die de volgende tocht van de loopkraan aankondigt. Onder hem is Don River, de Grand Trunk, De CN- en CP-spoorrails en Rosedale Valley Road. Hij kan de huizen en de werkketen zien, de mooie houten afdekking van het bruggehoofd, dat op een weer in gebruik genomen tent lijkt. De wind doet het zweet op zijn lijf opdrogen. Hij praat Engels met zichzelf.

Ze zet de eerste stap buiten het restaurant Ohrida Lake in de blauwe doorgang - het smalle blauwe pad van licht dat naar de straat leidt. Wat ze zal worden, wordt ze in die minuut voordat ze buiten is, voordat ze de ochtend van zes uur instapt. De papegaai Alicia slaat haar vertrek gade en richt dan weer haar aandacht op de slapende man in de stoel, één arm op de tafel, de handpalm open alsof die giften verwacht, zijn hoofd tegen de muur naast een bergtop. Hij zit nu in het donker, de open palm eeltig en hard. Vijf jaar eerder of tien jaar verder zou de vrouw het meel in zijn haar hebben geroken, omdat zijn lichaam naast het deeg rustte, er omheen

genesteld zodat zijn warmte het zou doen rijzen. Maar nu was het de hardheid van zijn handen, het geluid ervan dat ze zich als hout tegen glas zou herinneren.

Directeur Harris praat nooit met Nicholas Temelcoff maar kijkt wel vaak toe als hij zich vasthaakt en bij de rand van het viaduct loopt luisterend naar de verschillende instructies van ingenieur Taylor. Hij lijkt afwezig maar Harris weet dat hij aandachtig luistert. Nicholas vangt nooit iemands blik op, alsof hij de kale bevelen moet horen zonder een gezicht bij de woorden te zien.

Zijn ogen hechten zich aan voorwerpen vast. Hout, een spijl, een touwklem. Hij eet zijn boterhammen zonder naar hen te kijken en slaat in plaats daarvan een man gade die een katrol aan de hoge spijlen vastmaakt of bekijkt aandachtig het dure leer van de schoenen van de architecten. Hij drinkt water uit een groene fles met een kurk en zijn ogen zijn op iets dertig meter verderop gericht. Het dringt nooit tot hem door dat hij vaak door anderen wordt geobserveerd. Hij heeft er geen idee van dat zijn houding extreem is. Hij heeft geen beeld van zichzelf. Daarom komt hij op Harris en de anderen over als een jongen: zeg maar een fanaticus wat betreft speelgoedautootjes, een stadium dat ze allemaal al jaren geleden achter zich hebben gelaten.

Nicholas beent over de brugleunig terwijl hij opzij kijkt naar de lussen touw en stapt dan, zonder overgang, de heldere lucht in. Nu ziet Harris alleen nog maar het sissende touw, een snelle glijbeweging. Nicholas blijft zes meter lager met een slag tegen zijn hart hangen. Soms horen ze op het werkdek dat hij langzaam verschillende liedjes begint te zingen, terwijl hij lettergrepen opsplitst en er omheen draait alsof hij de zinnen uitspreidt als stukken touw op een voetpad om die op waarde te kunnen schatten, er een, waaraan hij de voorkeur geeft, oppakkend en daarna door een ander vervangend. Net als bij het kijken neemt Nicholas aan dat niemand hem hoort, omdat hij de meeste gesprekken om zich heen niet opvangt.

Voor Nicholas is de taal veel moeilijker dan wat hij in de ruimte doet. Hij houdt van zijn nieuw taal, van de verschrikkelijke barrières erin. *'Does she love me? - Absolutely! Do I love her? - Positively!'* Nicholas zingt de twaalf meter lange pijp toe die hij door de lucht naar de loopkraan vervoert. *hij* kent Harris. Hij *kent* Harris vanwege de tijd die hij nodig heeft om de negentien meter en zevenenzestig centimeter van het ene voetpad naar het andere te lopen en door zijn dure tweedjas die meer kost dan het gezamenlijke weekloon van vijf brugwerkers.

De gebeurtenis die het de immigranten in Noord-Amerika makkelijker zal maken is de geluidsfilm. De stomme film brengt alleen maar amusement - een taart in het gezicht, een fat die door een beer uit een warenhuis wordt gesleept - alle episodes door lot en timing bepaald, niet door taal en discussie. De zwerver doet een politieman nooit van mening veranderen. De knuppel zwaait, de zwerver gaat er vandoor via een hoekraam en stoort de zich wassende dikke dame. Die komedies zijn nachtmerries. Het publiek barst in ontsteld lachen uit als Chaplin geblinddoekt langs de rand van de entresol rolschaatst. Niemand slaakt een waarschuwingskreet. Hij kan niet praten of luisteren. Noord-Amerika zit nog zonder taal, gebaren en werk en bloedsporen zijn het enige ruilmiddel.

Maar het was de betovering van de taal die Nicholas hier naartoe bracht en hij kwam in 1914 zonder paspoort Canada binnen, een lange reis zwijgend gemaakt. Onder de brug hangend beschrijft hij het avontuur voor zichzelf, net zoals hem een sprookje over Noord-Amerika werd verteld door degenen die naar de Macedonische dorpen terugkeerden, die eerste reizigers die voor het westen de zondebokken waren.

Daniel Stoyanoff had hen allemaal in verleiding gebracht. In Noord-Amerika was alles rijk en gevaarlijk. Je kwam aan als gast en kwam vermogend terug - Daniel die een boerderij kocht met de schadevergoeding die hij had ontvangen omdat hij

bij een ongeluk in een vleesfabriek zijn arm was kwijtgeraakt. Erom lachte! Terwijl hij met zijn andere hand hard op tafel sloeg en hijgde van het lachen en hen allemaal dwazen en schapen noemde! Alsof zijn arm zomaar een stuk vlees was geweest waarmee hij de Canadezen voor de gek had gehouden.

Nicholas was met stomheid geslagen geweest door de eenvoud van het contract. Hij kon Stoyanoffs lijkbleke lichaam in de slachtruimte zien - staande in een laag koeiebloed van vijf centimeter, schreeuwend als een mager varken, zijn arm verloren, zijn evenwicht verloren. Hij was teruggekeerd naar het dorp Oschima, zijn mouw flapperend als een sjaal, en met contant geld voor het land. Hij had naar een vrouw met twee armen gezocht en was een rustig leven gaan leiden.

Binnen tien jaar had Daniel Stoyanoff iedereen in het dorp met zijn sterke verhalen verveeld en hij kon niet wachten tot de kinderen opgroeiden en begonnen te praten zodat hij ze in vervoering kon brengen met zijn gastverhaal over Noord-Amerika. Wat Daniel hun vertelde was dat hij in feite allebei zijn armen bij het ongeluk had verloren, maar hij woonde toevallig in bij een kleermaker die werkloos was en die op die morgen gelukkig in de slachtruimte van Schnaufer was. Dedora de kleermaker had een hechtdraad uit een voorbijkomende darm gerukt, had Daniels rechterarm er weer aangenaaid en wilde toen aan de andere beginnen, maar een zwerfhond was ermee vandoor gegaan, een van die honden die bij de ingang rondhingen. Elke keer als je van het hakken en snijden in de karkassen opkeek, elke keer als je aan het eind van de dag de werkvloer verliet in je van bloed doordrenkte overall en laarzen volgden ze je, aan je broekomslagen likkend en kauwend.

Stoyanoff vertelde zijn verhaal aan alle kinderen uit de streek van een bepaalde leeftijd en hij werd voor hen een held. *kijk*, zei hij dan terwijl hij zijn overhemd in de hoofdstraat van Oschima uittrok en de klanten van Petroff's openluchtcafé voor de zoveelste keer irriteerde, *kijk wat 'n goeie kleermaker Dedora was - geen hechting te zien.* Hij trok dan een denkbeeldige lijn om zijn goede schouder en de kinderen zaten er met hun neus bovenop, keken dan naar zijn andere schouder en zagen het andere geval, de groteske stomp.

Nicholas was vijfentwintig toen de oorlog op de Balkan begon. Nadat zijn dorp was platgebrand, vertrok hij met drie vrienden op een paard. Ze reden een dag en een nacht en weer een dag naar Trikala, terwijl ze eten en een zak kleren bij zich hadden. Toen sprongen ze op een trein die als eindbestemming Athene had. Nicholas had koorts, hij ijlde en had het benauwd in de drukke, rokerige coupé, wilde op het dak klimmen. In Griekenland kochten ze de kapitein van een boot om, elk een napoleon, om hen naar Triëst over te zetten. Tegen die tijd hadden ze allemaal koorts. Ze sliepen in de kelder van een verlaten fabriek en deden niets, probeerden zich gewoon warm te houden. Ze mochten geen ziekteverschijnselen vertonen voordat ze Zwitserland probeerden binnen te komen. Ze verbleven zes of zeven dagen in de fabriekskelder, onbewust van de tijd. Een stierf er bijna van de hoge koorts. Ze sliepen in elkaars armen om warm te blijven. Ze praatten over het Amerika van Daniel Stoyanoff.

In de trein onderzocht een Zwitserse dokter de ogen van iedereen en hij liet de vier vrienden de grens passeren. Ze waren in Frankrijk. In Le Havre spraken ze met de kapitein van een oud schip dat dieren vervoerde. Dat voer naar Brunswick.

Twee van Nicholas' vrienden stierven onderweg. Een Italiaan liet hem zien hoe je bloed uit de dierenmagen kon drinken om sterk te blijven. Het was een Franse boot die *La Siciliana* heette. Hij wist de naam nog, wist nog dat ze in Saint John aankwamen en dat iedereen vond dat het er primitief uitzag. Wat was Canada primitief. Ze moesten een kilometer lopen naar het bureau waar ze ondervraagd zouden worden. Wat ze nodig hadden pakten ze uit de zakken van de twee die waren doodgegaan en ze liepen richting Canada.

Hun schip was zo smerig geweest dat ze onder de luizen zaten. De tussendekpassagiers zetten hun bagage bij de buitenkranen bij de toiletten neer. Ze kleedden zich helemaal uit en stonden voor hun reisgenoten alsof ze in een spiegel keken. Ze begonnen de luizen van elkaars lichaam te verwijderen en wasten de viezigheid eraf met koud water en een lap, van top tot teen. Het was eind november. Ze trokken hun kleren weer aan en stapten de barakken van de douane binnen.

Nicholas had geen paspoort, hij kon geen woord Engels spreken. Hij had tien napoleons die hij hen liet zien om duidelijk te maken dat hij niet afhankelijk zou zijn. Ze lieten hem door. Hij was in Noord-Amerika.

Hij nam een trein naar Toronto waar zich veel mensen uit zijn dorp bevonden; hij zou niet onder vreemden zijn. Maar er was geen werk. Daarom nam hij de trein richting noorden naar Copper Cliff, bij Sudbury, en werkte daar in een Macedonische bakkerij. Hij kreeg zeven dollar per maand met kost en inwoning. Na zes maanden ging hij naar Sault Ste. Marie. Hij kon nog steeds amper Engels praten en besloot naar school te gaan en 's nachts in een andere Macedonische bakkerij te werken. Als hij de taal niet leerde, zou hij verloren zijn.

De school was gratis. De kinderen in de klas waren tien jaar oud en hij was zesentwintig. Hij stond gewoonlijk om twee uur 's morgens op en maakte deeg en bakmeel tot 8 uur 30. Om negen uur ging hij dan naar school. De onderwijzers waren allemaal jonge dames en heel goede mensen. Tijdens die periode in de Sault had hij vertaaldromen - vanwege zijn gejaagde en bezeten bestudering van het Engels. In de dromen kregen bomen niet alleen een andere naam maar ook hun uiterlijk en kenmerken veranderden. Mannen begonnen in falsetstem te antwoorden. Honden praatten snel op hem in als ze hem op straat voorbijliepen. Toen hij naar Toronto terugkeerde, had hij alleen nog maar een stem voor al die taal nodig. De meeste immigranten leerden hun Engels van opgenomen liedjes of, tot de geluidsfilm kwam,

door het nabootsen van acteurs op het toneel. Het was algemeen gebruikelijk een acteur uit te kiezen en hem zijn hele carrière lang te volgen, geërgerd als hij een bescheiden rol kreeg, en elk van zijn toneelrollen zo vaak mogelijk te zien - soms wel tien keer tijdens een reeks. Meestal tegen het einde van een *east end*-produktie in de Fox- of Parrot Theatres werden de acteursteksten gevolgd door luider wordende echo's als Macedoniërs, Finnen en Grieken de zinnen na een halve seconde nazeiden, om de juiste uitspraak te pakken te krijgen.

De acteurs waren daar woedend over, vooral wanneer een claus als ‘Wie heeft de kachel in de woonkamer gezet, Kristin?’ - die aanvankelijk de zaal plat kreeg - nu tegelijkertijd door tenminste zeventig mensen werd uitgesproken en daardoor de neiging had minder spontaan te klinken. Toen het matinee-idool Wayne Burnett tijdens een voorstelling dood neerviel, nam een Siciliaanse slager, die zijn tekst en zijn bewegingen precies kende, de rol over en men hoefde geen geld terug te geven.

Bepaalde acteurs waren populair omdat ze langzaam spraken. Slome ballades en een soort blues waarbij de eerste zin van een liedje drie keer wordt herhaald waren erg in trek. De gastarbeiders leerden hun accent af en gingen Amerikaanse dialecten spreken. Helaas koos Nicholas later Fats Waller als zijn voorbeeld en daarom leek hij door zijn nadruk op meestal ondergeschikte lettergrepen en quasi-nonchalante opmerkingen een nerveuze of gevaarlijk anti-sociale of te tedere indruk te maken.

Maar in de periode dat hij aan de brug werkte, zag men hem als kluizenaar. Hij begon dan met een zin in zijn nieuwe taal, mompelde en liep weg. Hij werd een vat vol geheimen en herinneringen. Privacy was 't enige dat voor hem van belang was. Niemand van zijn kameraden kende hem echt. Deze man, niet op z'n gemak onder mensen, liep dan weg en liet vreemde sporen van zichzelf in anderen achter, als de afdrukken van hondepoten op het besneeuwde dak van een garage.

Aah! Een dokter die zijn arm onderzocht, daar werd hij wakker van, dat haalde hem uit zijn droom. *Ah!* Er waren zes uur voorbijgegaan sinds hij in slaap was gevallen. Kosta was er. Hij zag dat de sluier en zijn overhemd door de dokter waren opengeknipt. Op de een of andere manier,

zeiden ze, was 't hem gelukt zijn arm weer in de kom te krijgen.

Hij trok zijn hand naar de sluier toe en onderzocht die nauwkeurig.

Ze was gebleven tot Kosta 's morgens vroeg naar beneden kwam. Ze had met hem over zijn arm gepraat, er moest een dokter bijkomen, ze moest weg. Had ze gesproken? Ja ja. Hoe klonk ze? Hè? Wat wist Kosta nog meer van haar? Hij had 't over haar zwarte rok. Voordat hij wegging, keek Nicholas achter de bar en vond stukjes van de zwarte habijt die ze had weggeknipt om een rok voor op straat te kunnen maken.

Als hij, op de morgen van het ongeluk op de brug, de frisse lucht buiten restaurant Ohrida Lake inloopt, ziet hij de omgeving als iets dat veranderd is, niet langer zo vertrouwd dat die onzichtbaar voor hem is. Nicholas Temelcoff loopt nu terwijl hij Parliament Street ziet door de ogen van een vrouw - die in de tas aan zijn riem had gezocht toen hij sliep, zijn grote draadschaar had gevonden en die had gebruikt om de zwarte lap stof van haar habijt af te knippen. Als hij die morgen restaurant Ohrida Lake uitloopt, is 't haar ongemakkelijke gevoel waarvan hij zich bewust wordt. Hij weet dat hij haar zal vinden.

Er bestaan lange verkeringen die zich in afwezigheid afspelen. Deze is wellicht gebaseerd op zijn opmerking over haar haar of haar bijna stilzwijgende vraag terwijl hij vanaf een of andere toren of brug in slaap viel. De rand van de slaap was altijd een verschrikking voor Nicholas, daarom dronk hij zichzelf in slaap en zwakte zo het ogenblik van pure angst af als hij zijn armen niet kon gebruiken; hij lag daar dan wetende dat hij getuige zou zijn van de kortstondige val voordat de slaap kwam, de angst ervoor groter dan alles wat er op het viaduct door hem heenging of dan welke opdracht ook die hij voor de Dominion Bridge Company uitvoerde.

Terwijl hij viel, herinnert hij zich later, voelde hij de arm van een vrouw die zich naar hem uitstrekte, nieuwsgierig naar zijn naam.

Hij is zich nu van haar bewust, de samenkoppeling. Wat hen bij elkaar houdt, is niet de daad die haar leven redde maar die momenten erna. Het vervlogen liedje op de radio. Zijn ruwe en ontspannen vleierij tegenover een non over haar schoonheid. Toen was hij met zijn hoofd achterover gaan leunen, had zijn ogen te lang gesloten en was in slaap gevallen.

Een week later treedt hij weer aan bij de truck met open laadbak die het teer en het vuur vervoert, springt er met andere mannen op en werkt weer aan de brug. Zijn arm genezen, zwaait hij van pijler D naar pijler C en negeert de verhalen over de non die verdween. Hij hangt achterwaarts aan 't einde van zijn tui en kijkt naar de stutten van de brug, langzaam om zijn as draaiend. Hij kent het panorama van het dal beter dan welke ingenieur ook. Als een vogel. Beter dan Edmund Burke, de architect van de brug, of Harris, beter dan de landmeters in 1912 toen die zich blind door de struiken werkten. Het panorama draait met hem mee en hij hangt in die lange, stille verkering, terwijl haar afwezigheid ervoor zorgt dat hij overal kijkt.

Over een jaar zal hij met het geld dat hij heeft gespaard een bakkerij beginnen. Hij maakt het haakje aan de riemschijf los en glijdt weg van de brug.

(vertaling: Graa Boomsma)

‘De brug’ is een fragment uit de roman *In the Skin of a Lion.*

Peter Swart
De zieke mens

Veel mensen lezen graag dikke boeken. Dat blijkt niet alleen uit de betreffende verkoopcijfers, maar valt eveneens op te maken uit het aanbod in de boekhandel op thrillergebied. Zelfs boeken die eigenlijk helemaal niet zoveel woorden bevatten krijgen door veel wit en extra grote letters toch nog een imposante omvang. En kwaliteitsgarantie hoort er vanzelfsprekend niet in alle gevallen bij. Niet bij de opgeblazen boeken en niet bij de echte dikkerds.

In de vijfsterren-reeks van Ross-Sjöwall (uitgeverij Het Spectrum) zijn in de afgelopen jaren alweer bijna dertig titels verschenen, met daartussen voorbeelden van beide hierboven bedoelde categorieën. De Nederlandstalige inbreng blijft gelukkig niet beperkt tot werk van John Vermeulen, debutant van vorig jaar Jacob Vis (*Prins Desi*-waar blijft zijn nieuwe boek?) en Ross zelf. Onlangs verscheen het debuut van Roel Bossink: *Het verdriet van Meijers* en op de flaptekst valt te lezen dat deze nieuwe Nederlandse politieroman meteen het begin van een serie is.

Roel Bossink zoekt het voorlopig niet in de lengte maar in de diepte. Dat zijn debuut 153 bladzijden beslaat zegt eigenlijk alleen iets over de duur van de leeservaring en niets over de intensiteit ervan.

De openingshoofdstukken van *Het verdriet van Meijers* mogen er wezen. Bossink is zich er kennelijk van bewust dat de lezer in het begin met vakmanschap dient te worden overrompeld om hem voor de duur van het boek aan zich te binden.

Arend Smith, eerst en vooral mens en pas dan van beroep politieman, wordt via knappe staaltjes van innerlijke bespiegelingen neergezet. Hij heeft al een huwelijk achter de rug, zijn dochter Loesje is veertien jaar. Zijn workaholic-periode is voorbij: de ervaring én de start van een nieuwe relatie hebben hem geleerd een beter evenwicht in zijn bestaan tot stand te brengen. Deze verworvenheden heeft Arend Smith hard nodig bij het oplossen van een moordzaak in de Emmastraat. Zo alledaags als dit klinkt - die Emmastraat dan, hoewel we tegenwoordig ook niet echt meer schrikken als ons ter ore komt dat er een moord is gepleegd - is het ook, maar dan zonder de geruststellende context.

Bossink schrijft in eenvoudige, doeltreffende taal, maar aan het bereiken van die eenvoud is heel wat levensondervinding voorafgegaan, zo voel je al lezende aan. Het is dezelfde bedrieglijke eenvoud waarmee ooit Sjöwall en Wahlöö hun meersporige verhaal vertelden of waarmee Jan-Willem van de Wetering in zijn goede tijd een geheel eigen wereld kon oproepen. Voor een gedeelte valt dit verschijnsel terug te voeren tot het zogenaamde meer-kennis-principe: de auteur heeft een compleet beeld voor ogen van zowel de personages als de handeling, maar vertelt hierover met mondjesmaat; in stapjes bereikt de lezer meer informatie, op welgekozen momenten wordt er weer een facet aan het personage toegevoegd. Voor de auteur vanaf de start een eenheid - voor de lezer tot aan het eind toe een bouwpakket. Op zichzelf is dit niets nieuws natuurlijk, maar gekoppeld aan passende sfeerbeschrijvingen en enig inzicht in de (afwijkende) menselijke psyche kan er vuurwerk ontstaan.

De moord aan de Emmastraat moet betrekkelijk uitzonderlijk genoemd worden, want de Heer Koppoolse - ogenschijnlijk een man waarvan er dertien in een dozijn gaan - schiet er niet alleen zijn leven, maar ook zijn mannelijkheid bij in. Bossink beschrijft de sterfkamer met inhoud als een schilderij, waar Meijers gezeten op een keukenstoel gedurende twintig minuten roerloos zit te kijken. Meijers (zonder voornaam) is geen filosoof, maar technisch ambtenaar; het is zijn taak op de plaats van het misdrijf alle aanwezige sporen en aanwijzingen op te merken en vast te

leggen, zodat de feitelijke toedracht kan worden gereconstrueerd en in het gunstigste geval de schuldige in de kraag kan worden gevat. Dit is bij de moord op Koppoolse niet zo eenvoudig, al was het alleen maar omdat het motief niet onmiddellijk duidelijk is, terwijl er op het moordwapen meerdere, aan tenminste twee verschillende personen toebehorende vingerafdrukken worden aangetroffen. Wie het boek wil lezen zonder voorzeggen raad ik aan dit stukje nu even terzijde te leggen, want het is helaas niet doenlijk iets over het boek te vertellen zonder zo af en toe iets weg te geven dat bij eerste lezing misschien wél zo verrassend is.

Het verhoor van mevrouw Koppoolse (juist omdat niemand zo heet zou die naam aan iedereen kunnen toebehoren) levert een lange, persoonlijke monoloog op, vol van psychisch leed. In het zo abrupt geëindigde huwelijk was somberheid troef, ook al bracht de geboorte van het dochtertje Jasmijn een tijdelijke opleving teweeg. Jasmijn, inmiddels al weer dertien jaar, is niet meer thuis en woont bij oma. Koppoolse blijkt als politieman in contact gekomen te zijn met Van Meersel, een zakenman die ervan verdacht wordt in een koppelbazenzaak miljoenen achterover te hebben gedrukt. Een loepzuivere witte-boorden-crimineel. Na zijn tijd als politieman heeft Koppoolse zelfs nog enige tijd voor Van Meersel gewerkt, maar hij vond het chauffeur-spelen verschrikkelijk saai en stapte over naar een particulier bewakingsbedrijf.

Enerverend. Niet iemand om zo spectaculair van de rails te rukken, zou je zo denken! Maar schijn bedriegt, en misschien vertelt de weduwe ook wel niet alles ineens.

Eén van de verdachten is Gijs ('Gans') Giele, een junk pur sang. De beknotte en benevelde belevingswereld van deze spuiter wordt ons in een paar bladzijden geschilderd met een trefzekerheid waar René Stoute jaloers op kan zijn en waarmee in een moeite door de 400 levens van Amsterdams ergste probleemverslaafden afdoende in kaart gebracht zijn. Het gebeurde overal. Maar ofschoon ons' Gijs soms wat scheutig is met strychnine in andermans shot ('genoeg om een standbeeld van een paard te maken') en zich aan de lopende band vergrijpt aan andermans eigendommen om in de eigen ondergang te kunnen voorzien, lijkt hij toch niet de gezochte moordenaar van Koppoolse. Het beeld wordt er niet vrolijker op als blijkt dat Jasmijn zich heeft verhangen. Van Meersel, wiens goed herkenbare Buick Elektra op de noodlottige avond is gesignaleerd in de Emmastraat, krijgt een op maat gesneden verhoor, dat is afgestemd op zijn glibberige reputatie. Tenslotte moet Meijers eraan te pas komen om via een ingelaste huiszoeking aan de Emmastraat de verlossende opening in de zaak te vinden. *Het verdriet van Meijers* is een originele politieroman, waarin veel plaats is ingeruimd voor een psychologische benadering van een aantal personages. Bossink, naar verluid een man die zeer goed thuis is in het justitiële opsporingswerk, heeft een knappe debuutroman geschreven. Zijn personages komen tot leven - en sterven soms net zo gemakkelijk trouwens - of hij nu een huisvrouw, een junk of een politieman beschrijft. Hij is betrouwbaar in zijn sfeerbeelden (qua beklemmingsgraad doet het boek soms denken aan *The Collector* van John Fowles) en hanteert feilloos ambtelijk en politioneel jargon - het proces-verbaal van Van Meersel is zo'n stijlbloempje! Bij het lezen valt op dat het toegevoegde bewijsmateriaal de gevonden balans in de compositie van het boek aan het wankelen brengt, zowel inhoudelijk als wat betreft vormgeving. Voorts is het op de laatste bladzijde niet alleen Arend Smith die met moeite zijn onpasselijkheid kan onderdrukken na kennis te hebben genomen van het laatste bewijsstuk - daar had ik ook last van!

Wrang is het schrille contrast tussen het lot van de twee opgroeiende meisjes in het boek, al hebben ze verder niets met elkaar te maken. Het is waarschijnlijk niet voor niets dat Bossink naast de neergang van Jasmijn in 't begin van het boek ook Loesje ten tonele voert, de dochter van Arend Smith. Haar ouders zijn gescheiden, oké, en ze is niet zonder problemen, maar toch gaat zij een redelijke toekomst tegemoet, met normale ontwikkelingsmogelijkheden en onbelemmerde kansen. En zo is het Jasmijn, tot verdriet van Meijers, niet vergaan.

Het verdriet van Meijers, Roel Bossink, Het Spectrum, 153 blz., fl. 24,90

Peter van den Hoven
Verhalen aan een ruimtekabel

'Ik vind wetenschappelijk onderzoek naar verschijnselen die we op dit moment niet kunnen begrijpen, zoals telekinese of uittreding, zinvol. Niet alleen omdat dit soort zaken me als schrijver uitdaagt, maar vooral ook omdat ik me de consequenties ervan in de toekomst probeer voor te stellen. De machtsvraagstukken die daarbij ongetwijfeld een grote rol zullen spelen interesseren me hevig. En verder is het toch ook zo dat de mens eeuwenlang gedacht heeft dat hij nooit zou kunnen vliegen; mijn grootmoeder vertelde mij vroeger dat het volstrekt onmogelijk was dat er ooit iemand op de maan zou kunnen lopen... Daar heb je enerzijds fantasie, anderzijds heel specifiek, rationeel onderzoek voor nodig. Ik ben geen wetenschapper. Als schrijver vind ik het boeiend om te tornen aan de grenzen van mijn, of ons, bewustzijn en voorstellingsvermogen.'[1.] Aldus Henk van Kerkwijk, begonnen als auteur voor volwassenen maar nu vooral bekend als schrijver van jeugdboeken, naar aanleiding van het verschijnen van zijn science fiction-roman *Paniek op Ganymedes* (1981). Vorig jaar publiceerde hij een derde verhaal dat de onbekende wereld van verre planeten tot onderwerp heeft: *NV Ruimtetaxi brengt u overal* en daarmee is hij in de Nederlandse jeugdliteratuur, naar het meer fantasy-gerichte werk van iemand als Tonke Dragt, een van de weinigen die in zijn boeken regelmatig een verre ruimtesprong in de toekomst maakt. Bovendien gebeurt dat op een manier die grote bewondering verdient.

Schakelfout (1970) was zijn eerste kinderboek dat als s.f. is te karakteriseren, al is daar de futuristische wereld beperkt en geconcentreerd op het verschijnsel uittreding in conflict gezet met de aardse realiteit. Person, een Weesper brigadier, ontdekt een ruimteschip dat een noodlanding heeft gemaakt en verdwijnt op mysterieuze wijze. Zijn zoon Aernout en diens vriendin Bella gaan op onderzoek uit en maken kennis met vier onzichtbare, uitgetreden wezens die op een telepathische wijze met hen communiceren en alleen met behulp van een groene vloeistof zichtbaar worden. Van Kerkwijk laat in dit boek zien dat onze wijze van communicatie een gelimiteerde is en dat er, misschien in nabije tijden, ongekende mogelijkheden van contact kunnen zijn. Bovendien, en dat geldt voor veel van zijn jeugdboeken, ook zijn historische[2.], gaat het in dit verhaal óók over de confrontatie tussen de creatieve exploratiedrang van de kinderen en de tegenwerkende behoudzucht van de volwassenen.

In het vroegere werk voor volwassenen, bijvoorbeeld in het eerste verhaal 'De Gonnie' uit de bundel *Geweer met terugslag*[3.], is een beginnende belangstelling voor s.f. te vinden, maar pas in zijn jeugdboeken, en dan vooral in het indrukwekkende *Paniek op Ganymedes*, komt die tot volle ontplooiing. Daaruit blijkt ook dat Van Kerkwijk op de eerste plaats een fantastische verhalenverteller is, verwant aan iemand als Ursula Le Guin, en minder een introspectieve auteur als Tonke Dragt. Dat neemt overigens niet weg dat hij de belangrijkste verhaalfiguren krachtig en zonder sjablonen weet neer te zetten, met aandacht hun ontwikkeling volgt en de vele avonturen die ze meemaken zonder epateren gebruikt om de lezer te betrekken bij wat hij te zeggen heeft. Daarbij is een vakkundige en meeslepende extrapolatie van zijn ideeën over mens en maatschappij in een verre toekomst belangrijker dan een diepgaand psychologisch raffinement. Van Kerkwijk gebruikt science fiction niet als een vorm van escapisme, maar ziet daarin een reële mogelijkheid de verbeelding te stimuleren over het zoeken naar oplossingen voor

huidige en toekomstige problemen. Hij verzint, op basis ook van een wetenschappelijke interesse, zoveel fantastische, soms bizarre, maar vaak geestige situaties en doorbreekt via de methode van het dóór-denken zoveel conventies dat je als lezer van verrassing naar verrassing wordt meegevoerd. Henk van Kerkwijk beschikt over een benijdenswaardig soort verbeeldingskracht, maar het is er een met realistische extravagantie als kenmerk: er is altijd een ruimtekabel die onze herkenbare wereld met de voorgestelde werkelijkheid blijft verbinden.

In *Paniek op Ganymedes* is het Davids vader, de wetenschapper Yukio Kurisawa, die in het jaar 2179, via uit de hand gelopen telekinese-proeven een gigantische babyverhuizing veroorzaakt waardoor de orde in het zonnestelstel ernstig wordt verstoord. Aanleiding voor sommigen, zoals de Nieuwe Martiaanse Unie, een oorlogszuchtige van Mars afkomstige fascistoïde groepering die herstel van rangen en standen nastreeft, om daar misbruik van te maken. Wat dan volgt duurt 300 pagina's en verveelt geen moment, omdat mensen en hun problemen op een herkenbare wijze het verhaal blijven beheersen.

Zo is de moeizame relatie tussen kinderen en volwassenen opnieuw een belangrijk thema. De gezinsstructuur op Ganymedes mag dan definitief doorbroken zijn, herkenbare problemen die te maken hebben met het gescheiden leven van dierbare mensen zijn gebleven. En er zijn altijd dissidenten die zich tegen de heersende opvattingen blijven verzetten, zoals die oude man, verborgen levend in de zoutkoepels op de verre aarde, die

stelling neemt tegen de verjongingscultus en de illusies van de eeuwige jeugd. Of die vechten tegen een dreigende breinverbouwing, een soort geavanceerde hersenspoeling, of andere verschrikkingen van een kil en onpersoonlijk machtsapparaat. De special-effects die daarbij gehanteerd worden zijn minder gericht op een 'kale' exhibitie van technologische hoogstandjes dan op de sociale organisatie van de futuristische samenleving. Een prachtig voorbeeld daarvan is de figuur van Batombo, een vertegenwoordiger van een maatschappijvorm die steunt op de integratie van de ideeën van Karl Marx, de bioloog Konrad Lenz en de Italiaanse Renaissance-architect Palladio.

In *Paniek op Ganymedes*, en dat maakt het boek zo bijzonder leesbaar, is ernst en humor in gelijke mate aanwezig en soms weet de schrijver ze beide perfect te combineren. Dat is onder andere het geval als hij het Toepvolk beschrijft, een samenleving die geheel is gebaseerd op de spelregelstructuur van het bekende kaartspel. Een prachtige demonstratie van Van Kerkwijks creatieve vermogen tot het transponeren van verschijnselen uit het alledaagse leven in een volstrekt nieuw decorum.

Ook *NV Ruimtetaxi brengt u overal*, zijn laatste s.f.-roman, geeft hiervan unieke staaltjes. DIt boek is meer een boordevol avonturenverhaal dan een uitgewerkte ideeënroman en de auteur heeft hierin alle registers van zijn buitensporige fantasie opengetrokken. Het gevolg is een spannnend jeugdboek met veel verwikkelingen die zeer regelmatig een humoristische wending krijgen door een naar het absurdisme neigende associatieve verteltrant en - zo lijkt het af en toe - maar met moeite in de hand gehouden zijn.

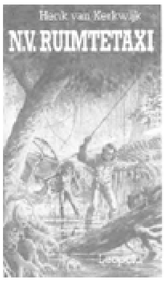
Het verhaal, dat zich afspeelt rond het jaar 6000, gaat over Aristoteles, een ruimtetaxipiloot, die met zijn dochter Anita betrokken raakt bij de jacht op de tienjarige Job II, de Penta-Regis of toekomstige koning van een bond van vijf planeten die om de zon Lava draaien. Jobs nietsontziende oom zit met behulp van een huurleger achter hem aan, maar moet na vele avonturen, uiteraard, het onderspit delven. In het verhaal spelen twee opmerkelijke personages een dragende rol: Hup Hup, collega van Aristoteles, is een nuchtere, onverstoorbare inktvis met dertien tentakels die samen met Hidalgo, een driftige, maar doortastende halfmuis - tandarts van beroep en toevallig op weg naar een boor-demonstratie voor het Intergalactisch Genootschap van de Tandartsenij - op beslissende momenten hun bijdrage leveren aan wat een explosie van fantasie is geworden. *NV Ruimtetaxi* is naast een klassieke avonturenroman in s.f.-verpakking ook het verhaal over een verstoorde relatie tussen kinderen en volwassenen. Aristoteles kampt met een onverwerkt minderwaardigheidscomplex dat zijn vader hem heeft opgedrongen. Regelmatig hoort hij weer de woorden die hem blijven achtervolgen: 'Jij zult nooit iets bereiken. Niksnut. Zwakzinnige. Jij bent mijn zoon niet stuk onbenul. Algebra. Computerkunde, het zegt je allemaal niets, hè, stommeling. Een nul ben je, een nul zul je blijven!' In de relatie met de beide kinderen werkt dit relationele conflict door. Als ze hun verliefdheid om willen zetten in een serieuze verbintenis reageert Aristoteles met even weinig vertrouwen als zijn vader hem heeft gegeven, en hij wordt dan ook door zijn dochter op bekwame wijze afgestraft: 'Hij stelt zich aan als een zeurkind. Nee, erger: hij net is zo'n zeurvader als zijn eigen vader.'

Leuk is dat allerlei bekende motieven uit oude volksvertellingen in het verhaal zijn verwerkt, zoals een geheimzinnige, krachtgevende armband en natuurlijk de gewone jongen die een prins blijkt te zijn en de voorkeur geeft aan de dochter van een taxichauffeur. Anita leest tenslotte niet voor niets in *Sagen en legenden uit de bekende ruimte* over de Oude Aarde... temidden van geprogrammeerde, pratende

ruimteschepen, hersentransplantaties, via stemversterkende luidsprekers pratende diermensen, hypnotiseermachines en zelfdenkende computers.

NV Ruimtetaxi ontleent zijn kracht niet, zoals gezegd, aan uitgesproken ideeën over menselijke relaties en vormen van maatschappijverandering, maar veel meer aan een uitbundige demonstratie van vaak absurdistische verbeeldingskracht in een goed geschreven, spannend verhaal. Vooral door toedoen van Hidalgo, met zijn zeldzame combinatie van geleerde voornaamheid, doortastende arrogantie en angstig muizengedrag, krijgt het verhaal regelmatig hilarische proporties en dat werkt, althans bij mij, zeer op de lachspieren.

Wie zich door Van Kerkwijk laat vervoeren en door diens voorruit de ruimte inkijkt kan ervan verzekerd zijn dat hij op een plezierige manier een boeiende wereld ontdekt die heel veraf maar toch ook heel dichtbij is.[4.]



Eindnoten:

1. Peter van den Hoven, 'Tornen aan de grenzen van ons voorstellingsvermogen', in gesprek met Henk van Kerkwijk. In: De Groene Amsterdammer, 13-10-1982.
2. Zie hiervoor: De ontvoering uit de Swaan (1967), Komplot op volle zee (1968), Meindert Swarteziel en het bloed van de duivel (1973).
3. Henk van Kerkwijk, Geweer met terugslag, Meulenhoff, 1966. Dit boek kreeg in 1965 de Reina Prinsen Geerligs-prijs.
4. Henk van Kerkwijk, Schakelfout, Ploegsma, 1970: bekroond met een Zilveren Griffel; Paniek op Ganymedes, Sjaloom, 1981; NV Ruimtetaxi brengt u overal, Leopold, 1987.